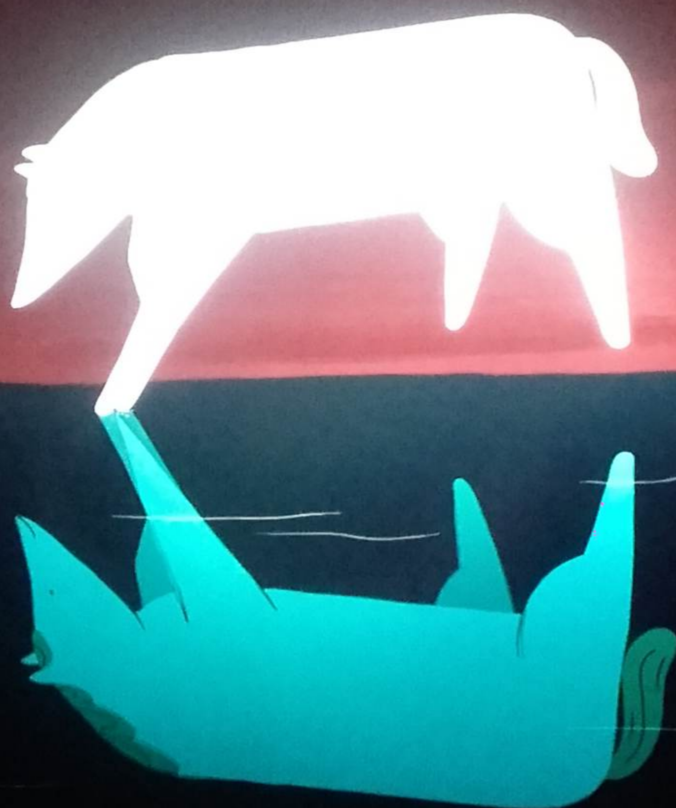
Dorin Comșa

Identité et altérité: perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans d'Hubert Aquin



Presa Universitară Clujeană

DORIN COMȘA

•

IDENTITE ET ALTERITE :

perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans d'Hubert Aquin

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. Marie-Lyne Piccione
Prof. univ. dr. Claude Filteau
Prof. univ. dr. Michel Beniamino
Conf. univ. dr. habil. Maria Elena Milcu

ISBN 978-606-37-0939-5

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Dorin Comșa

Identite et alterite :
perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans d'Hubert Aquin

Presa Universitară Clujeană
2020

TABLE DES MATIERES

I. INTRODUCTION 7

1. PRÉLIMINAIRES 9

2. REPÈRES THÉORIQUES DANS LA PERSPECTIVE NARRATOLOGIQUE 23

La narration 25

Les actants 28

Le point de vue 31

II. L'ÉCRITURE ROMANESQUE 33

1. L'ÉCRITURE BAROQUE 35

2. LE *JOURNAL*, UNE PRÉFIGURATION DE L'ESTHÉTIQUE AQUINIENNE 55

III. L'ÉCRITURE DE SOI 75

1. *PROCHAIN ÉPISODE* ET LE PACTE D'ÉCRITURE 81

2. *TROU DE MÉMOIRE* ET L'INTERSUBJECTIVITÉ 99

3. *L'ANTIPHONAIRE* ENTRE LE TEXTE PALIMPSESTE ET LA SUBJECTIVITE 129

4. L'OBJET TEMPOREL DANS *NEIGE NOIRE* ET LA DISSOLUTION DE L'AUTORITE NARRATIVE 157

IV. RÉCIT, NARRATION ET FICTION 181

1. « TEMPS ET RÉCIT » 183

1.1. Le récit entre le temps et la mémoire 193

Prochain épisode 194

Trou de mémoire 203

L'Antiphonaire 212

Neige noire 224

2. NARRATION ET FICTION 249

2.1. Le récit spéculaire 251

2.2. Fiction et fictionnalisation 271

V. CONCLUSION 289

Vers un récit des rapports inter-diégétiques 293

Vers une mimèsis re-figurative 295

Vers l'interférence des modes fictionnels 296

Vers une narration intersubjective 298

BIBLIOGRAPHIE 301

1. ŒUVRES DE HUBERT AQUIN 303

2. OUVRAGES SUR HUBERT AQUIN 305

2.1. Livres 305

2.2. Articles 306

2.3. Revues 308

3. OUVRAGES GENERAUX 309

3.1. Livres 309

3.2. Articles 311

3.3. Revues 312

I.

INTRODUCTION

1.

PRÉLIMINAIRES

Bien longtemps après sa mort, Hubert Aquin intéresse toujours la critique littéraire. Une œuvre baroque, riche en symboles, créée dans un contexte culturel et politique particulier d'un Québec en quête d'indépendance, ne peut que donner d'innombrables possibilités d'interprétation. Un aperçu exhaustif de l'œuvre romanesque aquinienne serait impossible, compte tenu de sa complexité. On a parmi les analyses de l'écriture aquinienne des approches différentes, qui ont fixé leur objet d'étude dans l'imaginaire, l'esthétique romanesque, l'intertextualité, ou qui ont abordé la création littéraire aquinienne à l'aide de la psychanalyse. Notre intérêt est orienté vers le domaine de la narration, dans lequel les variables sont l'acte narratif et les actants du récit. Si la narratologie a évolué dans les dernières décennies du vingtième siècle, elle s'est concentrée sur un aspect des plus importants, lequel est la perspective ou le point de vue. Concept défini et interprété au début d'une manière réductrice, le point de vue ne se limite pas à la technique narrative qui signifie la projection de l'auteur dans l'un de ses personnages pour refléter la réalité, mais se dessine sous l'angle du rapport entre le narrateur et son narrataire. La question de la réception intéresse plus qu'avant l'univers du récit et la perspective narrative se focalise davantage sur le *pour qui écrire* et non pas sur *comment écrire*[1].

---

[1] Cf. à Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1968.

Notre thèse se propose de donner un aperçu de l'évolution de la narration aquinienne à partir d'une instance narrative subjective jusqu'au détachement de type objectif du narrateur dans son récit. Sur cette base, nous élargirons les correspondances concernant le schéma narratif et les actants de la narration jusqu'au problème de l'identité et de l'altérité concentré principalement dans la paire narrateur / narrataire.

Le rapport qu'Aquin garde avec l'écriture est très serré ; aussi, peut-on avancer l'hypothèse que le modèle du noyau narratif inséré dans la trame narrative ou discursive générale reproduirait à petite échelle le processus de production du texte littéraire, processus institué par la création et la réception. Ce qui nous encourage à regarder la production romanesque dans cette perspective est, à part la multiplicité de plans narratifs qui prennent des formes diverses – journal, lettre, mémoire, ou scénario – l'inclusion du narrataire dans le texte, avec ses fonctions spécifiques de personnage distinct ou de récepteur virtuel. L'importance accordée à cette instance réceptrice doit être prise en considération sous une lumière nouvelle. Même si ce n'est pas la première fois qu'on retrouve le récepteur inséré dans l'écriture épique, on remarque les différences essentielles qui le séparent d'emblée du modèle instauré et reconnu par la narration des siècles précédents. La vision moderne a évolué, dépassant les clichés connus du narrataire auquel on s'adresse de façon ostentatoire pour faire voler en éclats les normes narratives traditionnelles, comme dans les romans du XVIIIe siècle ; maintenant il s'agit de bien plus que cela, puisqu'on transforme le lecteur passif en un participant actif, qui a la possibilité de construire le scénario narratif, ou bien auquel on accorde le privilège de vivre l'œuvre romanesque dans le temps et au rythme de l'écriture. Nous allons voir dans quelle mesure les lois de la narration moderne tenant du nouveau concept de perspective ou point de vue du narrateur vis-à-vis des actants de la narration sont applicables dans les romans aquiniens. Nous avons constaté une évolution graduelle de cette

perspective à partir de la subjectivité vers une objectivation de l'instance auctorielle qui essaie de récupérer l'autorité du narrateur à la troisième personne et de gagner par conséquent en omniscience. Les romans aquiniens, qui ne sont pas autobiographiques, malgré les similitudes entre certains épisodes narrés et la vie de l'auteur, donnent aux textes des allures homodiégétiques. On est loin d'une interprétation qui n'éloignerait pas la vie de l'auteur réel des événements vécus et transposés à travers le / les narrateur(s). Il faut écarter donc l'image du *texte de l'auteur réel* afin de déplacer l'intérêt vers la question plus pertinente, de la participation d'un *auteur implicite*. On considère donc le narrateur comme le porte-parole de l'auteur.

La stratification des instances narratives sur les niveaux textuels étant difficile dans certains cas, le transfert du pouvoir narratif entièrement sur le narrateur est sous-entendu. Deux cas de procédures sont rencontrés dans la narration aquinienne : la mise en abîme et l'écriture de soi. En éliminant d'emblée l'appartenance des textes à la catégorie autobiographique, nous devrions nous charger de la tâche d'expliquer, du moins, pourquoi le ***je*** prime en tant que voix narrative. La narration pourrait ainsi appartenir à l'un des narrateurs sans que la confusion d'une implication de l'auteur externe dans la trame du roman intervienne. On ira encore plus loin pour dire que l'idée de *projection* de l'auteur, tant utilisée pour délimiter le hors-texte du texte, serait cette fois-ci un exemple pour l'œuvre narrative qui perméabilise ses frontières. A partir d'ici, notre thèse est que, pour les romans d'Hubert Aquin, l'une des caractéristiques principales est qu'on ne se soucie plus de l'auteur du dehors qui se projette dans l'œuvre à travers le narrateur, parce que tout le processus narratif se retrouve démantelé et exposé comme tel dans la matière du récit. Ce trait qui caractérise les premiers romans se transforme toutefois à la fin dans un détachement presque total, vécu d'une manière différente par l'exploration de plusieurs formes narratives. Le choix de la première personne comme voix de

l'énonciation va de soi avec l'autoréférentialité du premier roman et justifie la vision « avec » du narrateur sur les personnages. Les rôles sont interchangeables et la transgression des barrières identitaires se produit dans les cas de séparation spatiale, ou temporelle en vertu d'un dédoublement justifié constamment, mais pas exclusivement, par l'esthétique baroque. L'appel à l'écriture de soi profile dans la trame générale des intrigues ambiguës que les personnages-narrateurs et les narrataires tissent dans un but de déconstruction de la fiction dans son acception traditionnelle.

Afin de ne pas créer une confusion fondamentale qui nuirait dès le départ à notre démarche, nous allons insister sur le fait qu'on ne peut pas opposer l'autobiographie ou l'écriture de soi (cette appellation nous convient mieux, puisqu'on s'occupe des écritures personnelles des personnages) à la fiction, parce que l'écriture de soi n'exclut en rien l'utilisation d'une base fictionnelle dans la narration subjective, en dépit du désir de garder son authenticité. On préfère avoir comme argument le fait qu'on utilise les pôles de l'axe de construction romanesque, la réalité et la fiction, dans l'application de leurs valeurs par rapport à deux mondes, extra- et intra-littéraires qui apparaissent avec la prise en compte de la matérialité du texte ; chez Aquin ce processus complexe est utilisé, grâce à la technique de la mise en abyme, pour mettre en évidence l'opposition entre le réel palpable et le réel de l'écriture, qu'on appelle également réalité de la fiction. Les textes qui s'emboîtent comme les poupées gigognes laissent apparaître au fur et à mesure de leur ouverture un autre texte à découvrir, défi narratif qui peut entraîner le récit dans une spirale interminable. La mise en abîme (ou écriture spéculaire) joue sur la stratification de trois éléments fondamentaux du récit : la narration, la fiction et les instances narratives. Nous consacrons un sous-chapitre à ce problème dans la quatrième partie de notre thèse.

Le background romanesque du XXe siècle influence beaucoup l'écrivain québécois. Situé entre l'individuel et le collectif (premier signe

d'opposition entre le narrateur et ses narrataires), entre la politique et la littérature (l'action politique est un échec, l'écriture est un refuge), ou entre l'histoire nationale et les mythes universels (le dominé réitère ses actes symboliques pour se sauver), Hubert Aquin suit un chemin original dans son univers romanesque baroque. Le symbole, représentation abstraite, se confronte au réel et à l'image de celui-ci[2] ; ce n'est pas une annulation de l'un par l'autre, mais plutôt une concurrence, une mise en question de la priorité d'apparition de chacun dans la narration. Entre le représentable et l'irreprésentable se crée un espace d'exploration de toutes les possibilités d'aborder l'image réelle ; la mimèsis, souci profond de l'écrivain, se retrouve confrontée au dilemme de la figuration et utilise comme moyen d'expression la surenchère d'un art en quête de la forme nouvelle la plus satisfaisante. La mimèsis baroque[3] se circonscrit dans une typologie représentative exceptionnelle, car on annule la connexion logique et indissociable entre le réel et l'authentique pour basculer dans le grotesque allégorique et la perspective trompeuse d'un réel réduit à la pellicule superficielle de la dorure du masque. Ce courant artistique ne cherche qu'à réinvestir le réel d'une nouvelle dimension, celle où l'on cache la vérité et l'essence des faits sous l'apparence. L'image de ce qui nous entoure n'est pas ce qu'on voit au premier coup d'œil, mais ce qui est dissimulé, travesti, reflété à travers son double. Cependant, l'idée de *la métaphore qui devient réalité*[4] n'est pas représentative pour l'écriture aquinienne.

---

[2] Dans son *Journal* (BQ, 1992, p. 191), Aquin dit : « […] *il faut approfondir la portée de tout symbole. La symbolisation implique un distancement du réel, un écart. L'écriture ainsi se substitue au réel, elle finit par le remplacer* ». Nous parlerons de la conception d'Aquin sur le rapport réel / symbolique dans le chapitre II.2. *« Le* Journal*, une préfiguration de l'esthétique aquinienne »*.

[3] La représentation de la réalité dans l'art baroque se fait par des techniques spéciales qui ont la capacité de rendre une image correcte après la déformation du modèle. Le chapitre II.1. sera consacré à l'esthétique baroque employée par Aquin dans ses romans.

[4] Cf. à Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le paon*, étude dans laquelle le critique insiste sur ce trait fondamental de l'art baroque, qui est la primauté de la suggestion par l'image allégorique ; l'auteur continue sur cette lignée en rappelant que pour arriver à la réalité il faut faire appel au subterfuge de la simulation.

Il se pose plutôt le problème de la représentation de la réalité extérieure, filtrée par la subjectivité. Le rapport créé entre l'objectivité et la subjectivité est supporté par un enjeu essentiel de l'écriture aquinienne, dont les sources ne se limitent pas au baroque artistique et littéraire pour la forme des textes, mais qui relèvent également de la phénoménologie husserlienne. Considérant comme point de départ le système de pensée phénoménologique, la subjectivité[5] est en directe relation avec le concept d'évidence du monde extérieur ou de la réalité extérieure qui est en train de s'affirmer. Dans le cas d'Aquin, notre observation se réfère à une subjectivité retrouvée dans la voix narrative. Ainsi, le narrateur et le personnage ne cherchent que la manifestation de cette évidence par la connaissance personnelle du phénomène, compris à la base dans son sens philosophique. En partant des concepts introduits par Husserl, Aquin construit son univers romanesque en vertu du développement autour de quelques dichotomies fondamentales communes qui sont *la réalité* / *la fiction*, *l'identité* / *l'altérité*, *la vérité* / *la fausseté* et *la subjectivité* / *l'objectivité*. Dans la direction ouverte par la phénoménologie, Aquin inscrit la subjectivité comme le point de départ logique et nécessaire de la littérature, dont la préoccupation fondamentale est de s'interroger sur l'authenticité du contenu du texte, lorsqu'il se confronte avec le fait réel ; c'est à partir de ce point-là qu'on peut penser à un fait de fiction qui se développe comme continuation (potentialité) du fait (phénomène) vécu, et implicitement à l'objet qui se dessine de la sorte dans sa virtualité dans la conscience subjective fondée sur l'intentionnalité. Nous nous retrouvons devant une situation conflictuelle instaurée par l'opposition subjectif / objectif, instaurée d'une part par la tradition de l'écriture narrative de l'instance auctorielle objective des siècles précédents, d'autre part par la justification philosophique profonde du choix de la première personne, argumentation qui doit dépasser le cadre rigide de

[5] Nous pensons à *l'ego transcendantal* de la phénoménologie d'où part l'idée que la vérité relève de *l'évidence* comme potentialité de cette subjectivité transcendantale.

la classification donnée aux récits personnels qui sont attribués d'office à l'auteur. Aquin n'est pas autobiographe, son idée de narration dépasse la limitation dans cette catégorie, puisque les raisons d'exister du récit son justifiables en raison des rapports indissolubles entre *le moi* comme entité primaire qui justifie son existence par l'observation, qui est la pensée (*cogitus*) et *l'autre*, comme manifestation du phénomène, du fait vécu par le moi comme signe d'appréhension de l'immanence de l'objet. Le rapport sujet-objet s'instaure comme principe directoire dans le fonctionnement des relations entre les actants, conférant à la structure du récit une organisation de type intersubjectif.

La question de la perspective est plurielle, concernant le regard des narrateurs sur l'événementiel, mais elle peut devenir également un instrument d'analyse efficace pour l'image finale. Les actants recherchent à tout prix l'affirmation de l'authenticité du vécu, et ici se situe le point où naissent tous les problèmes de l'autorité narratrice, dont la crédibilité est mise en question.

Ce qui nous intéresse c'est le rapport entre l'identité et l'altérité à tous les niveaux, plus particulièrement sur les plans narratifs des quatre romans aquiniens publiés durant la vie de l'auteur. Notre choix ne veut pas être limitatif, mais les projets de roman ne sauraient nous servir dans notre démarche interprétative, qui se propose comme but de regarder l'unité textuelle de la narration achevée. Nous avons constaté dans cette unité du roman aquinien le poids accordé aux multiples voix auctorielles et les problèmes qui en découlent pour l'affirmation de leur identité. Nous devons rajouter aussi que le fait de se fixer uniquement sur les quatre romans publiés du vivant de l'auteur concorde avec la volonté de celui-ci que son premier roman, *L'invention de la mort*, reste inédit[6] après le refus de publication par la maison d'édition française.

---

[6] Commencé en 1959 comme récit, le roman *L'invention de la mort* ne sera jamais publié de son vivant ; en 1966, Georges Belmont des éditions Laffont lui demande de retravailler le texte, en insistant sur les faiblesses du manuscrit (cf. à Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*).

Pour expliquer la subjectivité narrative il faut l'examiner dans un premier sens général. Il s'agit donc d'éviter d'élaborer des correspondances directes avec le genre autobiographique, pour ne pas le mélanger avec l'écriture aquinienne. Nous allons voir quels sont les problèmes soulevés par ce pacte romanesque pour qu'il soit accepté en tant que tel. C'est pourquoi nous examinerons le cheminement de la « non-fiction » à la fiction et les mécanismes de l'écriture à la première personne dans l'œuvre du romancier québécois. Nous verrons qu'il s'agit d'un rapport entre l'intra-diégésis et l'extra-diégésis : l'auteur est en dehors du texte, la réalité personnelle ne sera transmise que dans de rares cas par l'intermédiaire du personnage-narrateur, ou par le personnage-acteur. Nous ferons ainsi la distinction entre le ***je*** de l'auteur et le ***je*** du narrateur. Le phénomène se pose dans son œuvre sous l'aspect de la manière de classifier les identités narratives multiples à l'intérieur de la trame fictive finale que constitue le roman, c'est-à-dire les *identités auctorielles* intra-diégétiques. Les niveaux de la diégésis nous présentent une nouvelle procédure de mise en abîme.

L'écriture traditionnelle autobiographique n'est pas assumée, elle est introduite comme trame narrative dans le texte, elle est à son tour comme fictionnalisée. Les identités auctorielles multiples s'élaborent donc à la première personne pour pointer l'existence d'une identité narrative non-détachée de sa propre écriture. On arrive à la conclusion qu'on est en présence d'une fiction sous la représentation de la réalité intra-diégétique en revenant au rapport entre l'autobiographie et l'authenticité.

On essaiera également de trouver la gradation à partir de *Prochain épisode* jusqu'à *Neige noire* dirigée par un choix particulier oscillant entre la narration homodiégétique et la narration hétérodiégétique[7], en fonction des rapports entre les actants – aucteurs

[7] Nous utiliserons la théorie narrative de Genette exposée dans *Figures III* (Seuil, 1972) et *Nouveau discours du récit* (Seuil, 1991).

et acteurs[8] – et de la perception de ces rapports par les narrataires (à un plan élargi par les récepteurs / lecteurs abstraits).

En ce qui concerne la narration comme modalité représentative, on remarque une évolution dans la perspective d'approche. Le dernier roman achevé, *Neige noire*, fait preuve du choix d'une manière originale de partager la matière épique en plusieurs textes marquant des stratégies narratives typiques d'autres domaines tels que le théâtre et le cinéma. Le noyau narratif est ainsi exploité dans d'autres formes de représentations fictives.

En revenant au problème des instances narratives, il faut voir que le romancier conçoit un système qui part de l'idée de confusion entre les identités. Ainsi, la superposition entre le personnage, le narrateur et le narrataire est fréquente et les possibilités combinatoires pour les niveaux textuels sont diverses. Mais si Aquin arrive dans le dernier roman à la solution du détachement du récepteur, il faut la corréler avec le fait qu'elle se rattache à la très attendue objectivation du narrateur. Dans cette perspective, *Neige noire* réussit une performance particulière par rapport aux romans précédents : il oppose à une structure interne embrouillée un cadre de création / réception ouvert et lucide. L'œuvre baroque est confuse et seulement un point de fuite correct peut nous donner l'image recomposée[9].

Notre théorie sur la narration aquinienne essaie d'utiliser des points théoriques essentiels de la narratologie. Nous voulons voir comment les romans de l'auteur québécois se soumettent aux règles de la narrativité applicables dans un contexte général. Le but de la démarche n'est donc pas d'essayer de démontrer la viabilité de l'œuvre romanesque aquinienne comme valeur incontournable de la littérature

---

8 Cf. à la typologie narrative qui nous est donnée dans l'étude de Jaap Lintvelt sur le point de vue, *Essai de typologie narrative* (José Corti, 1989).

9 En ce sens, le rappel des correspondances qui se créent, à partir du terme commun de perspective, entre les concepts de perspective narrative et celui de perspective figurative est senti comme nécessaire. Nous reviendrons sur la perspective figurative avec l'exemple de la technique baroque de l'anamorphose.

universelle à travers l'étude comparative avec d'autres œuvres romanesques. Notre thèse, tout en restant en dehors de la comparaison, essaie de pointer les influences exercées par les divers théoriciens de la narration et par quelques théories philosophiques majeures sur une écriture qui est le signe d'une érudition particulière de son créateur. Il est un fait connu qu'Aquin avait une culture vaste et que ses intérêts portaient sur des sujets divers qui ont influencé l'écriture des romans. Maintenant il nous reste à démontrer qu'une œuvre évolutive peut aller, par exemple, dans le sens choisi par son auteur : l'écriture est un prétexte (nécessaire), le baroque est un moyen, la lecture est une fin. Préfiguration, configuration et re-figuration, trois étapes de la représentation mimétique dans la théorie de Ricœur seront pris en compte lors de l'analyse de la narration.

Pour synthétiser, nous revenons à dire que deux problèmes essentiels seront développés dans notre thèse. Le premier concerne d'une part le rapport entre les instances narratives multiples qui écrivent le(ur)s récits, d'autre part le rapport créateur de récit / récepteur de récit. La place accordée au lecteur intradiégétique grandit jusqu'au point de sa participation effective au récit des événements. Le deuxième problème est celui visant la narration, considérée comme art combinatoire des procédés énonciatifs, et le récit, comme représentation de la réalité fictive.

La dichotomie identité / altérité est implicite, relevant de l'apparition du lecteur comme alter ego du narrateur. Si la narration est multiple et peut être vue comme signe de la mémoire collective, son unification se fait grâce à la conscience du lecteur final. Ainsi, la représentation acquiert une valeur significative particulière adaptable à chaque conscience réceptrice.

Nous commencerons notre démarche par une mise en place des notions et des concepts que nous utiliserons. Il faut prendre en compte

plusieurs outils théoriques : les fonctions des *actants*, le *point de vue* (ou *perspective narrative*) – technique analytique valorisant certains facteurs variables du *récit*, tels la *personne* et le *temps de la narration* –, *la subjectivité narrative* et les niveaux de la *diégésis*.

Ensuite, nous consacrerons une première partie au sujet de l'esthétique romanesque. Un premier chapitre concernera l'écriture baroque aquinienne dans le contexte de la littérature du XX[e] siècle et les traits qui circonscrivent le récit fictif. Le deuxième chapitre retrace, en partant de l'idée de subjectivité narrative, les raisons personnelles de l'auteur Hubert Aquin de créer une œuvre romanesque pointée par des lectures multiples et marquée par les étapes de l'évolution d'une conscience créatrice. Nous pouvons ainsi analyser le *Journal* aquinien, seule écriture autobiographique du romancier, comme préfiguration de l'œuvre.

La seconde partie de notre travail sera consacrée à l'écriture de soi. Avant de passer à l'analyse effective de la subjectivité dans les quatre romans, nous présenterons brièvement les théories les plus connues sur l'autobiographie et la narration en ***je***. Une première perspective concernant ce sujet prend en compte les pactes signés entre l'auteur et le lecteur du texte. Il se crée une symétrie entre le rapport dichotomique pacte autobiographique / pacte romanesque et le rapport dichotomique institué par le pacte d'écriture et le pacte de lecture. Un autre point d'appui sera celui de la focalisation, qui est une réponse à la multiplication des instances dans et autour du récit. Une stratification des voix étant nécessaire, le résultat est l'attribution à l'autorité narrative du pouvoir de changer sa position dans la structure de la narration. La phénoménologie husserlienne nous donne également des réponses aux problèmes de l'opposition identité / altérité et de perception du temps. Le livre comme succession, et surtout le film donnent, dans le cas du roman *Neige noire*, la possibilité d'une approche de l'objet temporel husserlien.

La troisième partie de notre thèse sera consacrée au récit. La narration aquinienne fait sortir en premier plan la question qui hante l'écriture de type subjectif : comment reflète-on la réalité dans le récit ? Paul Ricœur nous donne avec la *mimèsis* aristotélicienne retraitée sous la forme développée de la représentation fantasmatique une clé de lecture. Une première réponse est que la fiction n'est pas l'attribut exclusif de la narration, car on parle également de narration historique. La fiction narrative est une représentation créée par l'imagination en absence de l'événement réel ; la narration historique se définit comme représentation d'un événement réel antérieur au moment de la narration. Sur la base de ces correspondances, nous verrons comment le temps agit dans la narration fictive. Le premier chapitre de cette partie sera consacré à la problématique de la temporalité. La relation du personnage avec l'événement vécu prendra ses contours en fonction de la manière d'appréhender le temps. Ce sont la mémoire individuelle et collective qui gardent l'événement produit dans la conscience et lui donnent dans et par sa reproduction une valeur représentative créative.

Le deuxième chapitre est consacré au rapport entre la narration et la fiction dans le récit aquinien. Afin de faciliter le passage du chapitre précédent consacré à la temporalité du récit, nous devons mettre l'accent sur les différences qui marquent le temps de la narration d'une part et le temps de la fiction d'autre part. Puis, nous verrons comment les capacités fictives du texte sont déterminées par la narrativité. Est-ce que narration veut implicitement dire fiction ?, ou est-ce que d'autres formes d'expression s'éloignent inconditionnellement de la fiction ? sont des questions auxquelles nous allons tenter de répondre.

Un premier sous-chapitre traitera de la spécularité du récit. Nous allons voir que grâce aux actes de raconter et re-raconter, l'histoire est vue dans sa totalité. D'un autre point de vue, l'événement repris et re-raconté perd en effet ses origines dans la spécularité et peut devenir récit originaire. Le problème de la métatextualité est résolu par une

classification des connexions inter- et intra-dimensionnelles (les deux dimensions étant représentées par l'aspect *expression* et par l'aspect *contenu* du récit) qui organisent de la sorte les récits spéculaires en textes ouverts et textes couverts, ayant la conscience explicite ou intériorisée de leur existence comme processus créatifs.

Le deuxième sous-chapitre sera consacré à la fictionnalisation. C'est la narrativité qui entraîne la fictionnalisation. Par rapport à cela, les discussions concernant le texte autobiographique qui, dans le récit aquinien, passe pour une fiction à cause des contrats d'écriture et de lecture signés entre le narrateur et le narrataire, aboutissent à une contestation de la fictionnalité par des preuves d'évidence sur l'événement raconté. Le contre-argument est la question qui trouble constamment toute analyse d'autobiographie : quelle est la part du réel (ou du vérifiable) dans l'histoire ? En tout cas, l'autobiographie passe pour réelle, ou bien elle reste réelle dans l'univers de l'auteur, mais passe pour une fiction dans l'univers du lecteur. Le brouillage de piste est intentionnel de la part de certains narrateurs des récits, qui lancent un faux problème afin de se soumettre aux exigences accrues de leurs narrataires. Finalement, la fiction, alimentée par ces réalités internes, évolue de la subjectivité à l'objectivité d'un narrateur qui se retire graduellement de sa narration et regagne une posture impersonnelle. Le critique Thomas Pavel[10] explique la fiction narrative à l'aide du *principe de l'écart minimal*, qui tente de justifier la logique de fonctionnement de la réalité qui régit le monde fictif. Le critique utilise le concept de distance, qui sépare le monde de la fiction de la réalité. La fiction (ou la *faire-semblance*) est en plus ou moins grande mesure déterminée par la distance historique et culturelle La solution est trouvée dans la projection du moi fictionnel par le lecteur dans l'univers raconté.

---

[10] Thomas Pavel, Univers de la fiction, Seuil, coll. *Poétique*, Paris, 1988.

Une convention sera signée entre l'auteur et le lecteur et elle fera appel à un code culturel commun. Ainsi, l'engagement du moi fictionnel du lecteur facilite la perception du monde nouveau, tout en tenant compte de la différence entre le même et l'autre.

2.

REPERES THEORIQUES
DANS LA PERSPECTIVE NARRATOLOGIQUE

Nous nous proposons, avant de commencer l'analyse de l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin, de donner un aperçu des notions utilisées afin de délimiter le champ de notre étude. Nous tenons à préciser que la liste des termes utilisés tient compte de l'évolution des théories concernant le récit dans l'histoire de la narratologie. Ainsi, des précisions seront faites pour chacun des termes afin d'éliminer toute confusion.

Les éléments constitutifs de la narration suscitent une attention particulière de la part de la critique spécialisée, qui commence à se manifester à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, avec l'apparition et la prolifération de la prose réaliste.

Une première question, d'ordre général, concerne la prose fictive et son statut parmi les autres genres littéraires, le dramatique et le lyrique. Les traits de la narration s'esquissent en fonction de la manière de représenter le réel. En ayant pour base la première classification des genres littéraires qui nous est donnée par Aristote, le transfert actuel des valeurs correspondant aux termes de l'opposition imitation / représentation se produit en vertu des processus mimèsis / diégésis, principes artistiques fondamentaux dans l'antiquité. Ainsi, la notion de narration et tout ce qui lui est directement associé dans la sphère de sens rapprochée ou élargie tient, traduit-on dans la perspective actuelle, de la séparation nette entre la représentation scénique, ou la mimésis

proprement dite, qui est directe, et la représentation « indirecte », transmise par un conteur qui expose des événements[1]. Nous nous arrêterons sur la dichotomie mimèsis / diégésis uniquement pour soulever les contextes nouveaux dans lesquels les deux termes sont utilisés.

Une deuxième question se réfère directement aux mécanismes qui mettent en marche la narration, c'est-à-dire les actants et leurs rapports, mais surtout la prise en charge de la fonction du déclencheur de fiction. A partir des premières études critiques qui abordent le problème de la fiction romanesque sous un angle qui vise en particulier la place accordée par l'auteur au personnage dans le texte, et jusqu'aux théories ayant comme support la linguistique et son schéma communicationnel, on aura toujours en équation un facteur dont on peut dire qu'il constitue la matière et la manière principales de perception des connexions textuelles. Il s'agit du point de vue ou de la perspective narrative. Les modalités énonciatives dont dispose le récit contribuent à une sélection des dichotomies qu'il faut prendre en compte lors des classifications faites par rapport au point de vue. Qu'il s'agisse du domaine anglais, allemand, ou français, la narratologie se retrouve devant des interprétations qui peuvent aller dans des directions différentes à partir des termes utilisés : on oppose généralement la narration subjective à la narration objective, mais il faut identifier les traits de la subjectivité en question. Pour compléter la liste des termes qui reviendront le plus souvent dans notre analyse, une série d'oppositions concernant la sphère de la narration est à signaler : narration / représentation, fiction hétérodiégétique / fiction homodiégétique, intra-diégésis / extra-diégésis, aucteur / acteur, narrateur / narrataire, point de vue / focalisation. L'usage de ces dichotomies sera expliqué dans ce chapitre.

---

[1] Comme le précise Gérard Genette dans le *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, on voit déjà se profiler dans les deux types de représentation les distinctions fondamentales entre les genres et catégories littéraires actuels. Il place ainsi, aux extrémités de l'axe de la création littéraire, la diégésis (narration pure) et la mimèsis (imitation pure).

La narration

Afin de pouvoir parler de la narration aquinienne, nous aurons besoin de circonscrire les concepts qui contribuent à son fonctionnement. Ainsi, nous avons la mimèsis et la diégésis, le récit et le temps, l'écriture et la lecture.

Tout d'abord, on définit la narration comme une représentation imparfaite de la réalité, puisqu'elle est indirecte, selon Platon. Cela implique l'introduction d'un monde nouveau qui détient sa propre réalité interne. C'est ce qu'on appelle le *monde du texte* (Ricœur) ou le *monde romanesque* (Lintvelt). A partir de là, la problématique qui touche la mimèsis dans son sens général de représentation du monde réel se diversifie. La réalité décrite tient moins du cadre spatial que du temps des événements. Si l'espace réel peut faire l'objet d'une représentation fictive, c'est le temps et les personnages qui seront changés par l'imagination. Le récit fictif se définira dorénavant comme le résultat d'une expérience particulière avec le temps (*expérience fictive du temps* – Ricœur). Par extrapolation, un événement attesté historiquement peut être lui aussi sujet de narration fictive ; dans ce cas-là, la représentation de l'événement peut rester authentique dans un cadre spatio-temporel connu, mais elle trouvera une échappatoire fictive dans la vision du narrateur. Une différence entre le récit de fiction et le récit historique s'imposera par la suite[2].

[2] Paul Ricœur développe dans *Temps et récit* un intérêt particulier pour la question de la mimèsis, dont les point de vue n'arrêtent pas d'évoluer depuis Aristote et Saint Augustin. En pointant les différences qui séparent le récit de fiction du récit historique, Paul Ricœur définit de la façon suivante le domaine de la science de la narration : « *A strictement parler, on devrait appeler narratologie la science des structures narratives, sans égard pour la distinction entre récit historique et récit de fiction. Toutefois, selon l'usage contemporain du terme, la narratologie se concentre sur le récit de fiction, sans exclure quelques incursions dans le domaine de l'historiographie. C'est en fonction de cette répartition de fait des rôles que je confronte ici la narratologie et l'historiographie* » (op. cit., tome II, Seuil, Paris, 1983, p. 13). Pour le

La configuration de l'œuvre (*mise en intrigue* – Ricœur) est en fait la conjonction de trois étapes de la représentation mimétique qui prend le temps fictif comme donnée fondamentale. La mimèsis de l'œuvre narrative qui se forme prend donc en compte les trois étapes de sa validation, la compréhension du narré (*mimèsis I*, ou la *préfiguration*), l'écriture (*mimèsis II*, ou la *configuration*) et la lecture (*mimèsis III*, ou la *re-figuration*).

Nous préférons insister dans notre analyse sur les deux actions convergentes qui gouvernent la réalité de l'œuvre et qui sont *l'écriture* et *la lecture*. La dimension temporelle fera le lien entre le contexte de l'écriture et le cadre de la lecture. Le temps de l'écriture, de son côté, s'impose principalement par son caractère de vécu. Pour sa reconnaissance, un code de repères narratifs communs sera fixé par un pacte qui implique l'auteur et le lecteur. Entre les deux il y a une réciprocité qui s'instaure, manifestée dans l'horizon d'attente qui s'esquisse autour de l'œuvre et qui impose les lois de la réception. Ainsi, à l'auteur implicite correspond un lecteur implicite. Si les deux actants de la narration, sur lesquels nous reviendrons plus loin, coexistent dans la réalité de l'œuvre, il faut voir quelle est leur position, c'est-à-dire quelle place leur réserve le texte pour leurs matérialisations.

Lorsque la narration est composée de plans, on parle des *niveaux de la diégésis*[3]. La structure de l'œuvre de fiction comporte un texte et un

---

philosophe, une vision strictement littéraire ne serait possible qu'au risque de devenir trop limitatif dans le traitement de la problématique du temps.

3 Afin d'éliminer toute confusion, le triangle diégésis – diégèse – diégétique est étudié en détail par Genette, à partir de son utilisation dans la lignée de la pensée platonicienne jusqu'aux acceptions modernes, ambiguës parfois soit à cause de l'interprétation non-appropriée au sens du contexte associé, soit à défaut d'une bonne traduction du terme dans la ou les langues respectives. Genette spécifie : « *L'emploi du mot* ***diégèse****, particulièrement proposé comme équivalent d'****histoire****, n'était pas exempt d'une confusion que j'ai tenté de corriger depuis. La diégèse, au sens où Souriau a proposé ce terme en 1948, opposant l'univers diégétique comme lieu du signifié à l'univers* ***écranique*** *comme lieu du signifiant filmique, est bien un* ***univers*** *plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient, au sens un peu… restreint (et tout relatif) où l'on dit que Stendhal n'est pas dans le même univers que Fabrice. Il ne faut donc pas, comme on le fait aujourd'hui trop souvent, substituer* ***diégèse*** *et* ***histoire****, même si, pour une raison évidente, l'adjectif* ***diégétique*** *s'impose peu à peu comme substitut d'un « historique » qui entraînerait une*

hors-texte. Si le hors-texte (le monde de l'auteur et du lecteur) est mis en valeur dans certains récits, la transparence des frontières de la narration révèle une stratification sur le modèle de la mise en abîme. Un fragment narratif peut inclure un autre fragment narré, ou bien peut se trouver comme narration incluse dans une trame fictive plus étendue. Cette stratification entraîne des rapports inter-diégétiques – *intra-diégétiques* (d'un niveau supérieur vers un niveau inférieur), ou *extra-diégétiques* (d'un niveau inférieur vers un niveau supérieur) –, et correspond à la manifestation de trois instances de la narration : l'auteur, le narrateur et le personnage. Le triangle des rapports entre ces actants apporte cinq situations narratives distinctes[4] dont deux nous intéressent plus particulièrement : la *fiction homodiégétique* et la *fiction hétérodiégétique*.

Le pacte d'identité ou de non-identité entre les trois actants, reconnu par le lecteur, pose plusieurs problèmes. Dans le cas de l'écriture autobiographique, le pacte règle depuis le début le problème de la crédibilité (authenticité, ou croyance) tant recherchée par l'auteur ou demandée par le lecteur[5]. Cependant, ce qui nous préoccupe n'est

---

confusion encore plus onéreuse » (*Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p.13) Il faudrait remarquer aussi le souci particulier que Genette porte au support linguistique dans l'utilisation de sa terminologie. Les bases théoriques mises par Benveniste servent à éclairer la triade *histoire* / *récit* / *discours* qui part également des distinctions entre les sens accordés au composants d'un autre triangle formé par l'histoire, le récit et la narration. Nous emploierons le terme de *diégésis* pour désigner la narration.

4 Il y a la fiction hétérodiégétique pour la non-identité entre auteur, narrateur et personnage, la fiction homodiégétique dans le cas de la coïncidence du narrateur et du personnage, l'autobiographie dans le cas de la triple identité, l'autobiographie hétérodiégétique lorsque l'auteur est le même que le personnage et enfin le récit historique (dont la biographie) pour l'égalité entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur – cf. à Genette, in *Figures III*, repris dans le chapitre *« Récit fictionnel, récit factuel »* du volume *Fiction et diction*, Seuil, 1991.

5 *« La problématique de l'autobiographie ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-texte et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié ; mais sur une analyse, au niveau global de la* ***publication****, du contrat implicite ou explicite proposé par l'****auteur*** *au* ***lecteur****, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. / Le niveau d'analyse utilisé est donc celui du rapport* ***publication*** */* ***publié****, qui serait parallèle, sur le plan du texte imprimé, au rapport* ***énonciation*** */* ***énoncé****, sur le plan de la communication orale. Pour être poursuivie, cette recherche sur les contrats auteur / lecteur,*

pas l'écriture autobiographique, mais la fiction narrative. Ce problème de reconnaissance du pacte sera également valable pour les fictions homodiégétique et hétérodiégétique, à la différence que la distance prise par le narrateur par rapport au contenu narratif du récit[6] sera plus ou moins grande. Nous verrons par la suite comment se classifient les « voix » narratives parmi les actants.

Les actants

On appelle *actants* la totalité des instances de la narration : *auteur*, *narrateur*, *narrataire*, *lecteur* et *acteur* (*personnage*). Des classifications diverses[7] ont entraîné également des distinctions concernant les interactions[8] qui apparaissent entre eux. Pour être viable, l'œuvre

---

sur les codes implicites ou explicites de la publication, - sur cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, ***commande*** *toute la lecture (nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces), - cette recherche devrait prendre une dimension historique que je ne lui ai pas donnée ici.* […] *C'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un* ***effet contractuel*** *historiquement variable* » (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, collection Points Essais, 1996,p. 44-45).

6 Pour Jaap Lintvelt le monde romanesque contient le récit et l'histoire (ou la diégèse). Alors que le récit se compose du discours du narrateur et du discours des acteurs (personnages), le contenu narratif du récit est formé de « *l'action faisant l'objet du discours du narrateur* [et d]*es événements évoqués par le discours des acteurs, et englobe donc le monde narré aussi bien que le monde cité* » (*Essai de typologie narrative. Le point de vue*, José Corti, 1989, p. 30-32).

7 Par exemple, Jaap Lintvelt fait une classification des instances de la narration en fonction de la stratification opérée dans l'œuvre. Selon le narratologue hollandais, les niveaux du texte narratif littéraire sont disposés comme suit : l'œuvre littéraire est la trame générale, créée par l'auteur concret et lue par le lecteur concret ; elle inclut un auteur abstrait / un lecteur abstrait qui crée / lit le monde romanesque ; le narrateur fictif et le narrataire fictif qui se retrouvent dans ce monde participent à la création du monde narré ; les acteurs (personnages) peuvent créer à leur tour un monde cité (in op. cit. p. 30-32). Wayne C. Booth introduit de son côté l'auteur implicite (ou le « second moi » de l'auteur) (« *Distance et point de vue. (Essai de classification)* », in *Poétique*, nov. 1970, p. 514-515), G. Prince parle du lecteur réel et du lecteur virtuel (« *Introduction à l'étude du narrataire* », *Poétique*, n°14 (1973), p. 178-196).

8 Si pour Lintvelt les interactions entre les actants se situent sur quatre plans correspondant aux niveaux des diégésis respectives – avec des distinctions nécessaires entre l'auteur abstrait et l'auteur concret, le narrateur et l'auteur concret, le narrateur à fonction interprétative et l'auteur abstrait, le narrateur, l'auteur abstrait et l'auteur concret, le narrataire et le lecteur concret et le narrateur et l'acteur – (in op. cit., p. 16-30), pour Booth les rapports se définissent surtout par le concept de *distance* qui sépare les uns des autres :

demande un émetteur et un récepteur. Sur ce principe, la mise en place des actants dans l'œuvre sera la suivante. Du côté des instances émettrices, l'auteur réel (ou l'écrivain), qui signe le livre ; l'auteur implicite (ou abstrait), qui crée l'œuvre sans y être impliqué directement (c'est le moi artistique de l'écrivain) ; le narrateur, auquel l'auteur implicite délègue le pouvoir de « raconter » (la « voix » qui parle) ; l'acteur auquel on a donné la possibilité de narrer, qui est le personnage-narrateur. Du côté des instances réceptrices, il y a le lecteur réel, situé sur le même plan, ou dans le même monde que l'écrivain (celui qui achète le roman pour le lire) ; le lecteur implicite (ou abstrait), qui représente par son attente de l'œuvre le lecteur idéal ; le narrataire, qui est le lecteur dans le texte, auquel le narrateur s'adresse parfois directement et qui peut également prendre la parole. Les rapports auxquels une analyse narrative s'intéresse sont ceux qui s'établissent dans le *monde romanesque* entre les instances fictives de la narration, c'est-à-dire *narrateur*, *narrataire* et *acteur* (personnage). Le problème de la « voix » (personne) se pose maintenant, puisqu'elle justifie le mode narratif choisi (discours du narrateur et des acteurs). Le résultat est que la fiction narrative se réalise sous la forme de l'écriture en *je* ou de la narration à la troisième personne.

Ce qui nous intéresse pour une partie de l'analyse c'est l'écriture à la première personne. Si nous insisterons sur la problématique de la subjectivité[9], c'est pour renforcer l'idée de la viabilité de la fiction

---

*« le **narrateur** peut être à une plus ou moins grande distance de l'**auteur implicite** »* (1), *« le **narrateur** peut aussi être à une plus ou moins grande distance des **personnages** dans l'histoire qu'il raconte »* (2), *« le **narrateur** peut être à une plus ou moins grande distance des normes personnelles du **lecteur** »* (3), *« l'**auteur implicite** peut être à une plus ou moins grande distance du **lecteur** »* (4), *« l'**auteur implicite** (et le lecteur) peut être à une plus ou moins grande distance des **autres personnages** »* (5) (Booth, op. cit. , p. 511-524).

[9] Une classification est faite par Françoise van Rossum-Guyon dans l'article *« Point de vue ou perspective narrative »* publié dans *Poétique*, n°4 (1970), p. 476-497. Elle insiste sur quelques cas d'ambiguïté survenus dans les approches narratologiques à cause de l'interprétation différente du terme de subjectivité. Elle dit : « *Tandis que le premier cas de **subjectivité** dont il s'agit* [le point de vue allemand qui oppose la *narration subjective* – subjektive Erzählung – à la *narration objective* – objektive Erzählung] *renvoie au discours d'un narrateur extérieur à l'histoire (libre d'inventer à sa guise et d'exprimer son individualité),*

narrative pour les deux types de texte, hétérodiégésis et homodiégésis. La pratique de la première personne, évitée par le roman dit traditionnel, révèle un aspect ignoré, mais essentiel de la narration fictive : la relativisation des rapports entre les actants, comme par exemple l'aspect concernant la non-identité entre le narrateur et l'auteur implicite.

Adoptant des formes diverses, l'écriture de soi prend, dans son acception de fiction homodiégétique, l'allure du texte qui joue avec son faux côté authentique. Maintenant on parle plutôt d'une auto-fiction : la fictionnalisation est le processus choisi par l'écriture subjective qui veut échapper à la classification d'autobiographie[10]. Dans l'esprit du « comme si » se développe une autre forme de récit qui ne ressent pas le besoin d'omniscience ; l'implication, le regard du dedans la narration attire plus que jamais.

Dans ce cas, une nouvelle problématique se développe, celle du point de vue.

---

elle renvoie dans le second cas [le point de vue français concerne le *réalisme subjectif*] *au discours d'un des personnages intégré à l'histoire. La narration sera justement qualifiée d'objective par les Allemands parce que l'auteur dans ce cas s'efface complètement* » (p. 477)

[10] Cohn précise que grâce à la distinction entre les catégories hétérodiégétique et homodiégétique, faite par Genette, la frontière assez imperméable entre fiction et autobiographie est dissoute. Les théories traditionnelles éliminaient l'autobiographie de l'analyse, faute d'une prétendue impossibilité d'existence de fictionnalisation dans les processus psychiques du personnage. Käte Hamburger, remarquable dans son livre *Die Logik der Dichtung* (*La logique des genres littéraires* Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957 (seconde édition, revue, 1968)), exclut elle aussi toute possibilité d'intégration du récit à la première personne dans le schéma fictionnel, à cause de ses ressemblances avec le genre autobiographique ; ce choix nous semble limitatif dans le contexte ouvert part notre hypothèse sur l'écriture du ***je***. Cohn base une partie de son analyse sur la justification donnée par Hamburger de la fiction narrative et du statut nouveau qui caractérise le sujet énonciateur : « *La fiction narrative* [**episch**] *est le seul exemple épistémologique de la possibilité de dépeindre la spécificité ou subjectivité du* **je** *d'une personne tierce en respectant son statut de personne tierce* » (Käte Hamburger, op. cit., , p. 75-76, citée par D. Cohn dans *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1981, p.20). L'identité de la première personne ne se distingue donc qu'en rapport avec un locuteur externe qui confirme l'authenticité de cet univers intérieur extériorisé dans un cadre narratif omniscient. En vertu de la mimésis aristotélicienne (représentation), le critique américain arrive à une affirmation de cette *réalité de la fiction* dont il est souvent question dans l'approche du récit.

Le point de vue

Centré sur les rapports qui se créent entre les instances narratives[11], le point de vue répond aux questions « qui parle ? », « de quoi il parle ? » et « comment il parle ? ». Associé au début avec l'idée de *distance esthétique*[12] (Booth), et concentré sur les postures de l'auteur et du lecteur par rapport au texte, le point de vue touche actuellement aux instances fictives dans le récit, comme c'est par exemple le cas de la *perspective intérieure* (Cohn) qui reflète la réalité psychologique[13] dans la narration.

---

[11] Les instances narratives donnent des perspectives différentes, de trois types : auctoriel (narrateur), actoriel (d'un acteur) et neutre (focalisation d'une caméra). La profondeur de ces perceptions de l'objet sont à leur tour externe et interne, limitée ou illimitée, et, en fonction de cette distinction apparaissent les types narratifs suivants : l'omniscience externe et interne pour le type auctoriel, l'extrospection et l'introspection pour le type actoriel, l'enregistrement pour le type neutre. Un autre élément doit être pris en compte, et il concerne l'objet de la perception. La vision "avec", "par derrière" et "du dehors" introduit un rapport entre les perspectives du personnage et du narrateur, dans le sens de la focalisation. Le cas de la vision "par derrière" donne une focalisation zéro, car le narrateur sait plus que le personnage, la vision "avec" est un cas de focalisation interne, parce qu'il y a égalité entre narrateur et personnage, et la vision "du dehors" crée une focalisation externe, où le narrateur est devancé par le personnage.

[12] Le concept de distance est surtout relié à la séparation entre le narrateur à la troisième personne, l'auteur, le lecteur et les personnages. Le terme de « distance esthétique » dont la critique a abusé pour dénommer cette série de rapports entre les actants semble limitatif à cause de l'association trop étroite avec l'idée d'artifice de l'œuvre mis en jeu dans la réception. Booth intervient pour rajouter à l'unité de l'objet esthétique d'autres éléments qui contribuent à définir le contexte plus général dans lequel on peut parler de distance : le jugement moral et intellectuel et l'éloignement physique et temporel.

[13] En vertu d'une approche plutôt littéraire, et non pas linguistique, Dorrit Cohn distingue trois techniques de représentation de la vie intérieure qui sont *le psycho-récit, le monologue rapporté* et *le monologue narrativisé* et les définit de la façon suivante : *« (1) le psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ; (2) le monologue rapporté, discours mental d'un personnage ; (3) le monologue narrativisé, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur »*. L'étude ne se limite pas uniquement à l'écriture à la troisième personne, mais accorde une importance tout aussi grande au récit de type autobiographique, dans lequel le discours est une perception rétrospective de la conscience, car, précise Cohn, *« on retrouve là les mêmes types fondamentaux, et les mêmes appellations peuvent servir, au prix d'une substitution ou de l'adjonction de préfixes, destinées à mettre en évidence la relation différente qui s'établit entre le narrateur et l'objet de son récit : le psycho-récit devient « auto-récit » (comme on parle d'auto-analyse), le monologue sera suivant le cas auto-rapporté, ou auto-narrativisé »* (D. Cohn, op. cit., p.28-29).

Une manière plus simple de voir la question de la perspective narrative apparaît avec le concept de *focalisation* (Genette, Lintvelt, Bal). Le rôle de l'instance narrative est défini en fonction de sa vision, concentrée sur un aspect de la narration ; en ce sens, l'énoncé en est la preuve. Tout en servant d'intermédiaire entre le narrateur et l'acteur, le focalisateur se délègue aussi le pouvoir de se positionner par rapport au narré.

Nous reviendrons sur chaque concept avec des détails, au fur et à mesure de son utilisation dans notre démarche critique.

II.
L’ÉCRITURE ROMANESQUE

1.

L'ÉCRITURE BAROQUE

Nous ne pouvons parler de la narration aquinienne sans rappeler l'esthétique baroque dont l'écrivain se sent tributaire. L'intérêt qu'Aquin a manifesté pour le baroque est visible dans les notes du cours qu'il a tenu sur ce sujet, entre 1969 et 1970, à l'Université du Québec à Montréal où il occupait le poste de directeur du département d'esthétique et de littérature. Les théories aquiniennes sur l'esthétique baroque s'inspirent des œuvres critiques essentielles du genre : de l'*Oeuvre ouverte* de Umberto Eco[1], de *La littérature de l'Age baroque en France. Circé et le paon* de Jean Rousset[2], de *Création littéraire et connaissance* de Hermann Broch[3], de l'*Introduction à la modernité*[4] et du *Manifeste différentialiste*[5] d'Henri Lefebvre etc. Les modèles baroques d'Aquin ne sont pas limités aux ouvrages critiques, ils se complètent par des exemples de la littérature moderne : Joyce, Faulkner, Nabokov, Proust, Gide.

Pour le romancier québécois, le but de l'écriture change ; dans l'univers trompeur du baroque, le texte est souverain et se suffit à lui-même. Il n'y a plus de secrets en ce qui concerne l'acte de création ; tout est visible et la nouvelle réalité révèle un labyrinthe où, une fois entré, on risque de se perdre. Aquin reprend dans ses notes une citation de Borges, l'auteur de la *Biblioteca total*, qui dit : *« Pour ma part, j'appellerai*

---

[1] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
[2] Jean Rousset, *La littérature de l'Age baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1965.
[3] Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966.
[4] Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Paris, Editions de Minuit, 1962.
[5] Henri Lefebvre, *Manifeste différentialiste*, Paris, 1970.

baroque l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens »[6]. En définitive, cela ne représente qu'une provocation pour que le romancier étale dans ses romans sa vision du réel et du monde fictionnel.

Les notes de cours contiennent, à part des commentaires très pertinents sur quelques romans baroques et la critique du genre, une énumération de traits de cette catégorie esthétique : « *la volonté de détruire la narration traditionnelle du roman* » (l'écrivain ignorera le contenu au détriment de la forme) ; « *le but d'impliquer le lecteur par une lecture rendue - plus difficile, plus active* » (l'existence de l'œuvre dépend de la participation du récepteur à la création du sens de celle-ci par la lecture vive, non-détachée) ; « *la littérature arrive* [...] *à une phase non figurative* » (il ne suffit plus de représenter une réalité palpable, parce qu'elle est dépassée par l'abstraction, le code « méta » de la perception ; la réalité ne sera plus décrite, mais réfléchie, étudiée) ; « *l'ouverture de l'œuvre* [...] *exige ou détermine une structure interne plus complexe, plus difficile à discerner* » (l'auteur doit rendre possibles les interprétations multiples) ; « *la lecture n'est plus linéaire, ni simple, ni unitaire ; elle correspond plutôt à une multiplication des opérations mentales accomplies par un auteur créant une œuvre ouverte...* » (une seule grille de lecture épuise vite l'œuvre, de telle sorte qu'elle ne présentera aucun intérêt après la première lecture). La liste des traits inventoriés sera complétée par *la mobilité, la métamorphose, la domination du décor, l'illusionnisme, l'inconstance, le thème des masques, le héros incertain de lui-même, la théâtralité, l'ostentation, le refus de simplifier, la feinte, l'artifice, la dissimulation-ostentation, l'inachevé, la volubilité* et *le trompe-l'œil*. Jean Rousset rassemble toutes ces caractéristiques sous quatre dominantes, en créant ainsi les correspondances qui résument le mieux la richesse, aussi que les paradoxes de l'art baroque : *l'instabilité* d'un équilibre qui se perd afin de se refaire, *la mobilité* de l'œuvre qui implique le

[6] J. L. Borges, dans le « *Prologue à l'édition de 1954* » de l'*Histoire universelle de l'infamie, histoire de l'éternité* est repris par Aquin dans ses notes de cours qui sont rassemblées dans l'Appendice I de *Point de fuite*, éd. critique, BQ, 1995, p. 208.

spectateur en vue de la multiplication des points de vue, *la métamorphose* d'un ensemble multiforme et *la domination du décor* où l'on substitue la structure par un réseau d'apparences.

En regardant tout cela, on se rend vite compte de l'applicabilité de toute la théorie de l'esthétique baroque à l'œuvre d'Hubert Aquin. Nous verrons dans le présent chapitre quelques dominantes de l'esthétique romanesque aquinienne qui prennent comme source l'art baroque.

Aquin discerne dans toutes ces caractéristiques une « difficulté interne » de l'œuvre baroque. Il croit que les théories de Wolfflin (référence faite à *Renaissance et baroque*) ne correspondent pas strictement à ce qu'il veut démontrer sur le baroque littéraire utilisé dans les œuvres modernes et que l'écart est dû principalement au fait que *« notre point de vue est complètement différent et que notre attitude mentale (en 1968-69) bénéficie d'un certain nombre de notions nouvelles qui n'existaient pas en 1880 »*[7]. Les expériences en matière de narration dépassent bien évidemment la canonique du baroque du XIXe siècle. Avec Joyce, Nabokov et Faulkner comme modèles, Aquin peut aisément considérer le baroque comme catégorie esthétique applicable même à une narration plus récente, comme à celle du Nouveau Roman, par exemple. La mise en forme constitue un défi lancé par l'écriture moderne ; le narrateur est conscient que la tentative de rechercher l'originalité dans le contexte d'une époque où l'on connaît tout ce qui a déjà été écrit et où l'on vit sous l'emprise d'une impuissance prédestinée serait vaine :

> *« Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques* [...] *tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres "originaux" décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes. Une invariance cruelle régit la production sérielle des variantes qu'on a accoutumé de nommer des œuvres originales.* [...] *L'originalité n'existe pas, c'est un leurre.*

[7] Hubert Aquin, *Point de fuite, Appendice I. Notes de cours*, édition critique, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 213.

Seule la mode donne le change de ce qui différencie : la mode, c'est-à-dire le voile pelliculaire, la surface faussement diaphane, le vêtement-grille dont on recouvre les êtres identiques dans leur nudité »[8].

Si le baroque existe en tant que marque d'un processus artistique compliqué, cela est dû aux rapports qui l'engendrent, d'où la désignation de *catégorie esthétique relationnelle* qu'Aquin lui accorde.

Réduite à la pellicule artificielle, l'œuvre baroque sera le masque nécessaire pour dissimuler, provoquer, inciter au dévoilement qui, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ne sera pas facile. Le manque d'originalité est remplacé par d'autres préoccupations nouvelles comme l'instabilité de la forme, l'inachèvement, l'incertitude, l'autodétermination et l'autocontemplation narcissique, pour que le roman devienne indépendant dans sa structure et, exempté de la nécessité de rendre ses comptes, ne craigne plus rien. A force de nier l'originalité et d'inaugurer un autre roman qui se distingue par la diversité de formes empruntées, la nouvelle écriture est déjà instituée. Dans cette lignée, la complexité interne de l'œuvre s'accorde aux préceptes de la création moderne en vue d'une distinction essentielle qui s'opère au niveau de la représentation :

« La littérature arrive maintenant (depuis Joyce) à une phase non-figurative et [...] *elle produit des œuvres à même des éléments nouveaux et agencés de façon nouvelle - et cette expression nouvelle (cette forme) n'est plus définissable comme une forme nécessairement logique et nécessairement significative »*[9].

Aquin agit en effet pour faire la distinction entre les concepts de structure et les concepts de forme que la poétique structuraliste avait introduits[10]. Le point de vue de ce courant critique est plutôt réducteur - *« Structure est un mot souvent utilisé comme ayant une sorte de perspective transcendante sur celui de forme... Ainsi, <u>forme</u> représente une unité de*

---

[8] Hubert Aquin, *« Profession : écrivain »* dans *Point de fuite*, édition critique, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 47.

[9] Hubert Aquin, *Point de fuite*, *Appendice I. Notes de cours*, édition critique, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 213.

[10] Aquin oublie Saussure.

composition [...] *et structure (souvent) est une sorte de système explicatif extra-formel...* »[11], tandis que pour le romancier, les significations sont différentes, la forme étant l'*« unité de composition et d'analyse »* et la structure un *« type de composition intra-formelle »*[12]. En ce sens, l'esthétique baroque s'accorde bien avec les points de vue « formalistes ». Si Borges affirmait dans *Biblioteca total* que *« les verticaux des livres sont interchangeables »*[13], Aquin continue en démontrant une fois de plus ses préférences pour le côté combinatoire des versions d'une narration, donc pour la synchronie des formes : *« Pour moi, un romancier doit courir après des formes. Le contenu, il l'a en lui et il le sort dans la forme choisie »*[14]. Il n'est donc plus question d'aborder une problématique en respectant des règles habituelles qui accordent la structure au contenu, mais justement de créer une forme nouvelle. La subtilité de l'analyse consistera dans le déchiffrement du contenu à travers la forme ; en effet, celui-ci n'apparaît pas au moment où l'on agence d'une manière plus ou moins heureuse l'œuvre fragmentée dans ses multiples avatars comme le structuralisme l'envisage, mais se révèle dans le *point de fuite*, lieu de convergence pour tous les plans de la narration. Lorsqu'on se retrouve devant une œuvre de fiction complexe démantelée en strates, c'est la profondeur même du texte qui est mise en cause.

Un autre point de vue sur le choix du baroque est justifié indirectement dans un article[15] consacré à *Ulysse* de James Joyce. Aquin est très pointu dans son argumentation et spécifie que pour aboutir à l'écriture de cet essai critique il a étudié rigoureusement les théories phénoménologiques afin de comprendre la véritable valeur du roman de Joyce. En lisant le texte critique d'Aquin sur l'un des romans les plus

---

[11] Hubert Aquin, *Point de fuite*, *Appendice I. Notes de cours*, p. 239.

[12] Ibid., p. 240.

[13] Apud, p. 211.

[14] Hubert Aquin, *« Ecrivain faute d'être banquier »* dans *Point de fuite*, édition critique, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 15.

[15] *« Considérations sur la forme d' « Ulysse » de James Joyce »*, paru dans les *Cahiers de l'Université du Québec*, n°24, 1970 et recueilli dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique, BQ, 1995.

controversés que la littérature moderne ait pu donner, on entrevoit les grandes lignes esthétiques et philosophiques et les influences qui se retrouvent également dans sa création romanesque. Il serait difficile de se débarrasser d'une histoire du roman jalonnée par des expériences narratives complexes ; les noms et les parallélismes restent les mêmes. On ne pourrait contourner d'après le romancier ni Flaubert, ni André Gide, Green, Gracq, Truman Capote, Nabokov, Faulkner ou Hermann Broch (la liste nous est donnée par Aquin). Joyce reprend le mythe grecque d'Ulysse pour le replacer dans un monde moderne où les grands problèmes sont le temps et la perception du réel. *Ulysse* n'est pas cohérent dans la structure, c'est une œuvre ouverte ; Aquin suggère pour le lecteur de se placer à l'intérieur de celle-ci afin d'obtenir *« la perspective intime du livre et de comprendre la spécificité troublante de ce roman qui nous fait alterner entre la distanciation du réel imaginé et le rapprochement excessif* […] *du même réel imaginé* »[16].

Pour pointer davantage l'idée de l'œuvre ouverte, Aquin utilise dans son premier roman l'image du récit qui tourne en rond, comme un prédéterminisme incontournable :

> *« Les mots coulent, le temps, le paysage alpestre et les villages vaudois, mais moi je frémis dans mon immanence et j'exécute une danse de possession à l'intérieur d'un cercle prédit. »*[17].

Le symbole de l' « ouroboros » (le serpent qui se mange par la queue) revient régulièrement dans le texte aquinien avec *Prochain épisode* et *Neige noire*. Les exigences métatextuelles du premier roman ne font qu'imprimer dans la cyclicité du récit la cadence du geste prédit ; l'écriture se retrouve dépourvue de sens dans l'attente du signe salutaire marqué par la narration fictive, car celle-ci pointe plutôt l'attente d'une action réelle ; on a l'impression que toute action projetée en dehors d'une spatialité connue et imposée revient à l'endroit de départ de sa projection. Pour finir le cycle, *Neige noire* reprend la réversibilité de l'acte dans la récurrence de la mise en scène du scénario autobiographique.

---

16 Ibid., p. 288.

17 Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p. 44.

Nous nous arrêtons sur quelques motifs introduits par l'esthétique baroque afin de les circonscrire et de pouvoir faire des associations avec l'œuvre romanesque aquinienne. Jean Rousset aborde le problème du double sous tous les aspects qu'il implique. Chaque trait baroque est représenté par des figures connues de la mythologie antique : Amphitryon est le « doublé », Circé est la métamorphose, Protée le caractère instable.

> *« Le doute sur sa propre identité mène à une nouvelle illusion : la perte de soi par le dédoublement ; à la fois soi et un autre, Amphitryon n'est plus lui-même, il ne se reconnaît plus, il se sent dépossédé de sa propre vie. Mais il faut s'entendre sur cette dépossession : il va sans dire qu'elle n'est pas mystique, qu'elle ne se fait pas au profit d'un autre être, "plus moi-même que moi" ; ce n'est pas davantage le double de l'hallucination nervalienne, ni le dédoublement de l'"Enfant du siècle" ou d'Adolphe en deux personnes dont l'une regarde l'autre souffrir. La dépossession d'Amphitryon ou d'Antipholus se fait au profit d'un double qui vient vivre un moment leur vie apparente, revêtue comme une livrée ; le dépossédé n'est pas aliéné de son être, mais seulement de son visage. Il ne s'agit ici que d'un transfert de manques, d'un échange d'apparences »*[18].

Un autre symbole baroque est le masque. Le motif du masque apparaît dans le dernier roman d'Aquin, où une suggestion est faite au spectateur. Il doit venir assister masqué à la représentation cinématographique. Le paradoxe est que le masque dévoile plus qu'il ne voile, voilà pourquoi l'image du dédoublement n'est que la tromperie de l'apparence. L'essence reste la même, seulement la forme change, mais il faut savoir les distinguer :

> *« Le monde est à l'envers ou "chancelant", en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre. Et l'homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, dérobant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on en sait plus où est le masque, où est le visage »*[19].

Ce monde à l'envers reflète ce qu'est en effet le baroque. *« Circé et le paon »*, la métamorphose et l'ostentation sont les deux côtés

---

[18] Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Editions José Corti, 1995, p. 62-63.

[19] Ibid., p. 28.

dominants d'un univers où règne l'illusion. La transformation continue de la forme est mimée par le couple Circé – Protée, deux personnages mythiques qui incarnent la duplicité de l'être :

> *« Protée ne pouvait manquer d'accompagner Circé ; elle trouve en lui son complémentaire ; Protée opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle ; il est sa propre Circé, comme Circé fait du monde un immense Protée. Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque : l'homme multiforme dans un monde en métamorphose »*[20].

Une concurrence de situations confuses rendent les superpositions des identités difficiles à démêler. *Les Sosies* de Rotrou, citées par Rousset, révèlent en permanence l'état changeant des choses :

> *« Je trouve tout changé, tout est ici confus ; / On s'y perd, on s'y double, on ne s'y connaît plus. / Cet importun destin, qui brouille toutes choses, / Aura mêlé Naucrate en ces métamorphoses ; / Nous sommes deux doubles ; celui-là s'est perdu. / Quand notre état premier nous sera-t-il rendu ? / Quand se termineront ces changements étranges ? / Quand veux-tu, Jupiter, débrouiller ces mélanges ? »*[21].

Le même texte de Rotrou contient une présentation intéressante de la ressemblance entre les « doublés » : *« Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore, / Moi-même je m'oublie et ne me connais plus »*[22]. Mais une autre réalité de la ressemblance se montre : *« aux "doublés" correspondent les dédoublés* […] : *qu'un même personnage joue simultanément deux rôles, il est alors à lui-même son propre sosie ; il est un tout en paraissant deux »*[23].

Le personnage aquinien est duplicitaire. Doublé ou dédoublé, il ne laisse son identité transparaître que directement par rapport à cette confusion entre l'être et le paraître, entre le visage et le masque.

Le héros de *Prochain épisode* subit un processus complexe de dédoublement, compris comme une défense contre le réel : le refuge dans la virtualité de l'événement révolutionnaire ou dans la création.

---

[20] Ibid., p. 22.

[21] Rotrou, *Les Sosies*, IV, 1, cité par Rousset in op. cit., p. 64.

[22] Apud, p. 62.

[23] J. Rousset, op. cit., p. 64.

Ainsi, la série de dissimulations baroques qui se succèdent l'une après l'autre mène le héros du roman d'espionnage à ne plus distinguer entre les identités de son double ; la succession rapide de noms et d'histoires invraisemblables liés à ce personnage mystérieux donne une véritable casse-tête : *« Mais si ce n'est pas H. de Heutz qui demeure ici* […], *qui donc est l'autre ? »*[24]. *« Je ne suis pas ce que je suis »*[25] garde l'idée du dédoublement recherché et nécessaire à la survie du créateur. Le masque est l'Autre, et ce rapport indissoluble se manifeste partout. On le retrouve comme manifestation interne ou externe de l'ego, dans les visages d'un même individu ou dans les projections d'une personne sur l'autre. Le narrateur enfermé dans la cellule de l'hôpital psychiatrique se dédouble dans son propre personnage du roman ; le fait est constaté à la fin, lorsque la fiction échoue lamentablement dans la réalité. Le jeu continue dans le texte fictionnel même, où le héros s'aperçoit progressivement de l'existence de son alter ego – l'autre espion, le banquier H. de Heutz. La réaction est à la fois naturelle et inattendue, car après la longue poursuite et le changement ininterrompu de situations, le personnage hésite à tuer son adversaire. Les suggestions du double apparaissent partout : les identités multiples de H. de Heutz (Carl von Ryndt et François-Marc de Saugy), l'amante du héros, K., est en même temps la femme blonde qui sauve de Heutz au juste moment, les deux histoires identiques et invraisemblables des espions ennemis, les deux guerriers enlacés dans la sculpture de la commode dans le château de Coppet. Le personnage-narrateur est aussi le double de l'auteur implicite du texte, narrateur emprisonné dans la trame générale du récit. Les images de l'altérité créent maintenant un triangle de rapports sur deux plans, dont l'un vertical, qui englobe la projection de l'auteur dans la fiction et l'autre horizontal, qui reflète le dédoublement du héros dans le personnage-adversaire. La troisième relation s'établit entre le créateur du texte et son double de Heutz alias von Ryndt. La

[24] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 123.
[25] Ibid., p. 12.

plus forte des trois, c'est l'image d'une certaine réussite, parce que si l'autre double du narrateur échoue dans le même quotidien désespérant à la fin de l'action, le propriétaire du château échappe à l'assassinat prévu et disparaît avec sa bien-aimée. Il est le seul qui gagne de toute l'histoire.

La confusion qui apparaît au moment de la rencontre des deux personnages rivaux éclaircit pourquoi la projection de l'un dans l'autre est tellement pénible :

> *« Ce qui me mystifie le plus c'est son autobiographie incroyable qu'il n'a pas inventée dans le but de me duper, mais dans un but plus pervers : pour m'envoûter… »*[26].

Ce n'est pas uniquement le fait d'être censé accepter comme vraie une histoire inventée, racontée tout d'abord par lui-même et puis reprise sans aucun souci de plagiat, qui entraîne le héros à la méfiance, mais l'effet que peut avoir sur lui cette histoire imaginée présentée à titre d'événement vécu. Une fois dévoilée, la tricherie reproduit la possible mauvaise réception de toute œuvre littéraire, voire l'échec de la réception de *Prochain épisode*. En fait, le désir de créer de la fiction se déclare sur tous les plans du roman. Le narrateur conçoit une intrigue d'espionnage, mais le personnage crée lui aussi ses propres fictions (par exemple l'histoire qu'il invente au château d'Echandens pour échapper à H. de Heutz). Tous les deux, narrateur et personnage, se transfèrent dans des univers fictifs, donc se dédoublent.

Trou de mémoire compte à son tour sur une série de divisions d'identité : P.X. Magnant, l'expert du déguisement, se cache après son meurtre dans la personne de l'éditeur Mullahy ; Joan Ruskin, la victime, transmet son image jumelle à sa sœur RR et Ghezzo-Quénum trouve son alter ego par l'écriture. Le couple Joan-Magnant est réuni à nouveau dans la relation de RR avec Quénum. A l'exception du crime, les expériences du pharmacien africain et de son amante répètent celles de l'autre couple : le viol des deux femmes sous l'effet de la drogue, les

[26] Ibid., p. 82.

implications de l'Ivoirien et de P. X. Magnant dans la vie politique de leurs pays respectifs, la dépendance de la drogue qui touche tous les personnages du roman.

Dans *L'Antiphonaire* le parallélisme des narrations apporte un foisonnement de rapports : Christine - Renata (« *Pauvre Renata Belmissieri, mon double* »[27]), Renata - Jean-William (les deux sont épileptiques), Renata - Beausang (deux voyageurs), Beausang - Chigi (le second continue le journal du premier qui est mort - « *Chigi imitant les grandes périodes de Beausang avait intégré l'œuvre frelatée à son propre récit* »[28]), Antonella - Christine (leur dérèglement des sens les rend vulnérables aux hommes), Jean-William - Robert (les deux luttent pour la femme de leur vie - Christine), Christine - Suzanne (les deux femmes de la vie de Robert).

Le dédoublement dans le dernier roman s'effectue en respectant le modèle shakespearien. C'est le frère jumeau d'Hamlet qui lui succède sur le trône et c'est sur ce fait qu'Aquin va s'appuyer dans le récit. Symboliquement, le prince du Danemark survit dans l'image de son frère Fortinbras, personnage secondaire, mais dont l'importance est insoupçonnable. Les références faisant allusion aux personnages du dramaturge sont chargées de signification : on peut s'en apercevoir du dialogue entre Nicolas et Eva, lors de leur première rencontre - « *NICOLAS - Fortinbras ne meurt pas. EVA - Un autre spectre ? NICOLAS - Bien pire : quelqu'un qui ne meurt pas. Une obsession...* »[29].

Nicolas Vanesse sera bien loin d'être le double de Hamlet, mais sera celui de Fortinbras, dont il interprète le rôle dans la pièce télévisée. De plus, le personnage devient une menace permanente pour les femmes qui restent en vie, de même façon que le prince déchu menace le royaume de Danemark en voulant reconquérir ses droits. Vers la figure omniprésente du successeur au trône du Danemark convergent les images des deux jeunes amoureux, Sylvie et Nicolas.

---

[27] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993, p. 31.
[28] Ibid., p. 147.
[29] H. Aquin, *Neige noire*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1997, p. 56-57.

La femme devient elle aussi le double du prince de Norvège par la relation cachée avec son père, similaire à la relation secrète qui unit Gertrude à son fils non-reconnu : « [...] *où se rendait Gertrude pour retrouver secrètement Fortinbras, le jumeau d'Hamlet, un peu comme Sylvie Lewandowski, quand elle n'était pas Sylvie Lewandowski, se rendait parfois, mais jamais assez souvent, à Undensacre retrouver son père en secret* »[30].

En prenant la place de la compagne morte, Eva devient son autre image, tout cela étant suggéré dans le passage suivant : « *Eva colle sa bouche tremblante sur le miroir, ses lèvres rencontrent ses lèvres, ses yeux ses yeux... EVA - Pauvre Sylvie, pauvre Sylvie... Eva décolle ses lèvres du miroir comme si elle s'arrachait d'un baiser* »[31].

Hamlet et son double Fortinbras sont les caractères autour desquels se greffent tous les personnages du roman. Hamlet est le héros qui aime rendre justice au prix de sa vie, tandis que Fortinbras est le personnage détaché. On connaît peu de choses sur Fortinbras, il n'est pas décrit psychologiquement, mais son rôle est clair et Aquin nous le révèle :

> « *Fortinbras réussit finalement là où Laërte et Hamlet échouent dans l'intrigue. Il venge son père en reconquérant le royaume du Danemark en son nom. Trois fils vengeurs, un seul victorieux : Fortinbras* »[32].

Nicolas lui ressemble : il est le vainqueur, le survivant, celui qui continue à vivre tranquillement même après avoir commis le crime, puisque celui-ci ne sera jamais découvert. Il est ainsi suggéré que Nicolas ne joue pas le rôle de Hamlet, parce que sur le plan réel, il aurait dû mourir pour respecter le scénario shakespearien.

Le baroque laisse beaucoup de liberté à l'auteur, mais toute liberté est doublée de contraintes. Quand le narrateur de *Prochain épisode* se lance à faire lui-même des commentaires sur son œuvre baroque, alambiquée et trompeuse, il est conscient qu'il faut en connaître le fonctionnement :

> « *Plus je plonge dans cette pieuvre emmêlée qui tient dans l'espace d'un timbre, plus me frappe le caractère prémédité de ce chef-d'œuvre de confusion* »[33].

---

[30] Ibid., p. 274-275.
[31] Ibid., p. 249.
[32] Ibid., p. 8.
[33] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 124.

L'auteur se sent prisonnier d'un ensemble de valeurs communes qui nous dépassent. On n'a pas uniquement à faire à une originalité manquante située dans le contexte d'une création hantée par le spectre de l'imaginaire artistique épuisé, mais aussi à un bagage informatif hérité. C'est pourquoi le geste passé devient implicitement geste futur ou, d'un autre point de vue, tout geste futur peut être deviné à l'avance. La mémoire héritée revient dominer l'auteur comme un spectre :

> *« Quelque chose me dit qu'un modèle antérieur plonge mon improvisation dans une forme atavique et qu'une alluvion ancienne étreint le fleuve instantané qui m'échappe. Je n'écris pas, je suis écrit. Le geste futur me connaît depuis longtemps. »*[34].

L'inspiration n'est alors qu'un révélateur des données de type ancestral et elle pourrait être vue uniquement comme signe du collectif. La dichotomie individualité / collectivité est la marque du rôle de l'écrivain qui se considère comme un porte-parole et un réflecteur de conscience sur le plan politique et social. Pour se comprendre davantage, l'écrivain est emmené à se dédoubler pour s'objectiver. De cette façon, le motif du « doublé » revient sous la forme de la ressemblance du narrateur avec son narrataire.

L'écriture baroque prend en compte le processus de la réception, en montrant sa confiance en l'acte artistique accompli. Un signe d'ouverture est cette possibilité de laisser le lecteur, ou le spectateur entrer dans le texte et y participer activement. Cet intérêt s'est déjà manifesté dans les œuvres baroques. Jean Rousset fait une classification des Ballets de Circe dans les notes du I[er] chapitre de *La littérature de l'Age baroque en France* intitulé « Circé ou la Métamorphose », en commençant avec le *« Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudémont sa sœur, par Balthasar de Beaujoyeulx… »*, écrit en 1581 et publié en 1582, pour dire que les spectateurs sont invités à jouer leur rôle dans l'action, en s'y retrouvant à la fois témoins et participants. Bien que parfois les spectateurs, ou les

---

34 Ibid., p. 86.

lecteurs se sentent trompés dans leur attente en rencontrant les paradoxes de la création baroque, ils devraient se rendre compte de la duplicité sur laquelle elle mise. Ainsi se justifient tous les passages entre les identités des actants, comme sont ceux produits entre le narrateur et le personnage, ou entre le narrateur et le narrataire.

Dans cette perspective, tout refus de l'autre emmène à l'échec de l'entreprise scripturale. Par exemple, dans *L'Antiphonaire*, la disparition de la narratrice à la fin est motivée par le refus de la connaissance de soi, ce "nosce te ipsum" repris par Salomon dans le « Cantique des Cantiques ».

Le critique René Lapierre utilise dans son essai sur l'imaginaire aquinien la dichotomie entre l'identité et l'altérité. Chaque personnage cherche son double pour avoir à faire à l'image de son alter ego ; dans ces circonstances, l'échec est analysé par rapport au résultat obtenu de cette rencontre. Christine est en quête permanente de *l'Autre*, mais en le retrouvant partout perd son identité et oublie le *Même*. Sa défaite glisse ainsi également au niveau de la trame narrative créée :

> *« Cette écriture est en déroute devant le réel, qu'elle masque d'un écran où se projette l'image d'un art imité, qui trouve ses significations dans ses ressemblances, et non dans son identité. »*[35].

Un élément qui soutient le motif du double et du dédoublement est le miroir. Il transforme la personne qui s'y regarde ou l'objet qui s'y reflète. Dans *Prochain épisode* le héros plonge dans le lac, en brisant sa surface miroitante (allusion à Narcisse) et descend dans les profondeurs de son être (c'est une connaissance intérieure qui a pourtant besoin d'un détachement). Dans *Trou de mémoire* Ghezzo-Quénum écrit son journal *« sur une table surmontée d'un miroir qui me renvoie mes mots à l'envers »*[36], dit-il. L'écriture à l'envers peut signifier une modalité de retourner l'histoire dans sa chronologie, et de revenir symboliquement en arrière afin de surmonter l'événement traumatisant survenu à Genève. Une perception de l'image de soi peut être bouleversante, comme pour

---

[35] René Lapierre, *L'imaginaire captif : Hubert Aquin*, éd. Quinze, Montréal, 1981, p. 87.
[36] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 204.

Christine Forestier du roman *L'Antiphonaire*, qui se regarde défigurée dans le rétroviseur de sa voiture et puis surveille attentivement l'évolution de ses blessures. Le miroir renvoie en effet l'image d'une réalité que Christine croit voir sur elle-même. Dans *Neige noire* Eva se reflète dans le miroir de la salle de bain et voit Sylvie ; le visage de Nicolas se transforme devant la lentille de la caméra, qui est aussi une sorte de miroir, parce qu'elle reflète l'image dans la projection du film : « *Quelques flashes de Linda Noble ligotée se superposent à l'image de Sylvie endormie… Gros plan de Nicolas : il a l'air troublé, il se métamorphose brusquement devant la lentille* »[37].

Nous allons revenir en détail sur la quête identitaire dans le chapitre consacré aux instances narratives, et nous analyserons les rapports intersubjectifs dans une partie consacrée à *Trou de mémoire*.

Un autre motif baroque utilisé par Aquin est l'anamorphose. L'anamorphose, signifiant le retour de la forme (*ana* et *morphé* du grec), se définit comme la technique baroque utilisée dans la peinture des surfaces qui ne se situaient pas dans le même plan droit, pour créer la perspective et ne pas déformer les images ainsi représentées. Pour arriver à cette illusion, il fallait transformer l'image destinée à être figurée en utilisant les procédures de déformation par contraction ou rallongement. Elle ne sera quand même pas détruite, mais distordue à tel point qu'elle serait saisissable d'un seul angle du même plan, en se l'approchant ou, au contraire, en s'éloignant de son emplacement normal. Baltrušaitis explique le procédé :

> « *Le procédé est établi comme une curiosité technique, mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice.* […] *L'anamorphose n'est pas l'aberration où la réalité est subjuguée par une vision de l'esprit. Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel. Le système est savamment articulé* »[38].

Le sens de la perspective anamorphotique est caché dans l'acte même de la représentation. Toute reprise du modèle dans la copie

---

[37] H. Aquin, *Neige noire*, p. 71.

[38] Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées – II*, Flammarion, Paris, 1996, p. 7.

signifie une défiguration de la réalité réfléchie. Ici naît le grand débat sur le statut de l'objet reproduit et sur la mimèsis :

> *« La différence entre l'objet et sa vision a retenu les philosophes et les artistes de tous les temps. Platon, dans Le Sophiste, distingue deux arts d'imitation : l'art de copie, reproduisant exactement les formes, et l'art d'évocation, les transposant dans le domaine des apparences. Les grands ouvrages de sculpture ou de peinture paraissent autres qu'ils ne sont : les parties supérieures trop petites, les parties inférieures trop grandes, aussi les figures belles ne sont-elles plus si l'on conserve leurs véritables proportions. Pour qu'elles le restent, les artistes, se souciant peu de la vérité, leur donnent non pas les formes naturelles, mais celles qu'ils jugent les plus heureuses. Il ne s'agit plus de la réalité, mais d'une fiction »*[39].

Le regard est sujet des tromperies de l'image qu'on perçoit. C'est pourquoi la perspective essaie de retrouver l'angle correspondant à la bonne image. Paradoxale, l'anamorphose décompose d'abord afin de mieux recomposer. C'est dans le point de fuite, dans l'angle où convergent tous les rayons visuels de l'objet représenté, que se trouve la place propice à la reconstruction de l'image. Pour la première étape, les deux techniques utilisées sont la perspective accélérée et la perspective ralentie. Liée aux moyens de construction du décor que demandent les nouvelles représentations théâtrales, la perspective accélérée, ou *l'éloignement imaginaire* est défini comme suit :

> *« La perspective se restitue comme une rationalisation de la vue et comme une réalité objective mais tout en conservant son côté feint. Le développement de sa technique donne des moyens nouveaux à tous les artifices. Des étendues sans fin peuvent être évoquées dans un espace réduit. Les distances peuvent être raccourcies »*[40].

C'est le procédé par lequel on agrandit l'espace pour lui donner de la profondeur. L'autre procédé est contraire, *« en faisant paraître les objets plus proches qu'ils ne sont par l'accroissement des éléments éloignés »*[41]. En conclusion, on accélère pour créer de l'espace et on ralentit pour le réduire.

---

[39] Ibid., p. 11.
[40] Ibid., p. 14.
[41] Ibid., p. 16.

Les erreurs de la vision facilitent une perspective corrigée de l'image ; le résultat est une forme agréable et cohérente de l'objet, tandis que celui-ci est en réalité une forme déformante. On utilise une perspective faussaire pour avoir une image vraie. La logique est pour le moins paradoxale et s'entretient uniquement par le caractère confusionnel du baroque artistique.

Ce qui revient à la fin de la décomposition anamorphotique est la *costruzione legitima*, technique trompeuse qui aide l'image à se recomposer dans sa forme faussaire (mais qui apparaît normale dans sa forme aux yeux du sujet récepteur).

Nous arrivons au moins à une solution constructive dans le problème de la représentation. Le monde illusoire de la déformation des proportions est le résultat d'une opération mimétique réussie :

> *« Le monde où la réalité et la fiction finissent par se rencontrer se constitue progressivement »*[42].

Si nous faisons le lien avec la création romanesque aquinienne, on observe que pour le deuxième roman la technique est exposée comme telle et que les citations de l'ouvrage de Baltrušaitis foisonnent dans le texte. Mais il y a un deuxième aspect qui est suggéré et commenté même par les narrateurs à tour de rôle : la clé de lecture est l'anamorphose. Elle agit autant sur le niveau symbolique, que sur le niveau textuel. L'énigme du crime est dévoilée dans une image postérieure qui était toujours présente. Le symbole de la mort imminente, dissimulé derrière les apparences du monde matériel, transparaît dans le crâne difforme, visible à l'œil du récepteur dans l'angle unique de la perspective. Cette anamorphose signifie aussi le détachement nécessaire à tout récepteur d'une œuvre d'art dont les secrets, inaperçus à première vue, doivent être révélés.

Le commentaire de l'un des narrateurs de *Trou de mémoire* sur l'anamorphose dans le tableau de Holbein le Jeune, « Les

---

[42] Ibid., p. 15.

Ambassadeurs » (fragment repris de l'essai de Baltrušaitis) livre le secret du déchiffrement de l'intrigue romanesque. Le faste des deux jeunes hommes et leur grandeur cachent une autre réalité. Le motif « Vanitas vanitatum », que tout est dérisoire et périssable y est très présent. La mort n'est pas l'une des clés d'interprétation du tableau, mais le sens même de celui-ci, puisqu'elle se trouve symbolisée juste au premier plan, comme un spectre qui flotte devant les choses. Il faut vivre avec la mort, il faut l'accepter, c'est ce qu'on peut déduire du roman de P. X. Magnant. Le mystère de la vie et de la mort et de leur rapport d'inégalité est contenu dans la réalité d'une image, mais elle est difficilement discernable.

Indirectement, Aquin fait référence à soi-même et à son œuvre. La réalité des choses, l'authentique et le fictionnel sont vains par rapport à l'essence des faits qui réside dans la personnalité artistique : « [...] *je suis une anamorphose de ma propre mort et de l'ennui* »[43].

Le mystère trouve sa solution dans sa genèse, comme d'ailleurs, le roman policier est écrit pour essayer de construire le crime parfait. Ainsi, cette forte fascination de Magnant pour le roman policier est la nécessité de dissimuler son crime qui le hante sans arrêt, car le spectre de Joan détruit l'illusion du crime parfait. *Trou de mémoire* serait alors la dissimulation par l'amnésie de cet horrible épisode insurmontable. La peur du pharmacien d'être dévoilé inspire le commentateur (l'éditeur du manuscrit) à voir dans le couple P. X. Magnant - Joan Ruskin les doubles des deux Ambassadeurs de Holbein et dans leur histoire meurtrière le crâne spectral de la mort :

> « [...] *crime parfait, le crâne figure le tableau dans le tableau. Il explique tout : c'est l'aveu blême du meurtre de Joan* »[44].

Il faut savoir aussi, nous l'indique le narrateur, que sur le plan textuel, le roman entier n'a aucune prétention de profondeur. Cette affirmation, valable en même temps pour le tableau, est justifiée dans sa

[43] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 147.
[44] Ibid., p. 165.

symbolique ; l'arrière-plan n'est pas ouvert comme dans d'autres tableaux baroques ; les rideaux sont baissés derrière les deux hommes, refusant l'accès au monde des idées ou à un au-delà sacré. Le « cabinet de vérité » ne trouve pas sa place dans ce cadre, parce que le sens vient de ce monde et non pas d'un autre : il faut vivre avec la mort qui est en tout et partout.

Le narrateur affirme que si son œuvre n'a pas de profondeur, elle a tout de même ses plis, ses plans successifs qui se superposent ; il n'y a pas d'épaisseur, mais de la multiplicité : *« Elle a l'épaisseur d'un voile ; mais qu'est-ce qu'un voile sinon un masque, la peau d'une peau ? »*[45]. Le retour de la forme est garanti.

Ici, un autre motif baroque s'associe à celui de l'anamorphose, c'est le trompe-l'œil. Le principe de la perspective reste similaire à l'anamorphose, à la différence que celui-ci tente de rendre à une image plane une profondeur, de sorte qu'elle soit perçue comme tridimensionnelle, en relief. Le mot dénote une illusion, une mystification de la perception. Et il n'est pas un hasard que le mensonge est double pour cette peinture : essayer de donner une forme-artifice à la façade de l'édifice qu'elle orne ; l'image du masque ou de la « peau d'une peau » y est appropriée, car la façade n'est elle aussi que l'apparence de la construction (architecturale ou de toute autre œuvre artistique).

Nous revenons à l'anamorphose comme clé de lecture. Ce procédé du « caché » ou de l'invisible chez Aquin est en directe relation avec son œuvre, qui ne peut être comprise dans son ensemble que dans une perspective générale, objective et détachée de tout élément interne. Pour reconstituer le vrai sens de l'écriture, il faut se placer dans le point de fuite des lignes qui décomposent le récit. C'est pourquoi la présence du narrateur final dans les romans qui suivent *Prochain épisode* est sentie comme nécessaire. C'est lui le point de fuite du récit. Démantelé, le texte est parfois insaisissable dans son unité et le lecteur a besoin d'une suggestion. Il ne lui reste donc d'après ce narrateur qu'à suivre la trame

[45] Ibid., p. 167.

de l'œuvre, constituée des relations entre les récits qui se déploient l'un à partir de l'autre, se complètent ou s'annulent entre eux, coordonnées par les diverses voix narratives dans un enchevêtrement de ficelles.

Nous finissons avec une remarque supplémentaire. Nous associons à la perspective figurative de l'anamorphose dans l'architecture et dans les arts plastiques la notion de perspective narrative. Elle sera abordée dans plusieurs aspects dans les chapitres suivants. Cependant, nous ne pouvons conclure ce chapitre sans faire une correspondance entre la perspective anamorphotique et la narration. L'anamorphose avec ses deux techniques de décomposition, la perspective ralentie et la perspective accélérée, trouvent un écho dans la narration par des procédés similaires, liés à la vitesse et rythme de l'écriture / de la lecture. Aussi, le temps de la narration est-il une donnée essentielle dans l'approche de cet aspect. Nous reviendrons sur cette problématique dans la quatrième partie de la thèse.

Dans notre démarche analytique de l'écriture aquinienne, nous avons commencé par une approche de l'esthétique baroque, en pointant sur quelques motifs récurrents dans les récits de l'auteur québécois. Nous considérons que l'esthétique romanesque se définit mieux grâce au journal intime de l'écrivain, document qui l'accompagne pendant plusieurs années. C'est ce que nous nous proposons de faire dans le chapitre suivant. Le *Journal*, qui commence pendant la période de formation d'Aquin, sera perçu comme un support indispensable pour le lien entre l'expérience personnelle et l'écriture.

2.

LE *JOURNAL*, UNE PREFIGURATION DE L'ESTHETIQUE AQUINIENNE

Dans la voie qu'on s'est proposée pour la démarche critique, afin d'arriver à une conclusion concernant le rapport entre l'écriture subjective et l'écriture hétérodiégétique dans l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin, il faudrait tout d'abord démontrer comment le *Journal* (1948-1971) se lie étroitement à l'œuvre et comment il pourrait en préfigurer l'évolution.

Ecriture homodiégétique qui respecte la succession chronologique des événements, le journal littéraire peut contenir les réponses aux questions que tout récepteur de l'œuvre envisagée se pose à propos de la genèse du texte, des influences subies et, naturellement, des difficultés de l'écriture. Marque de la vie intérieure de l'auteur, cette écriture intime fait preuve de l'évolution de l'idée qui constituera le noyau de l'œuvre littéraire. Même si le but principal du journal est de rester un baromètre pour l'auteur, de sorte que celui-ci devienne son propre récepteur et puisse prendre du recul vis-à-vis de soi-même, on lui reconnaît assez souvent des qualités artistiques. Mais, où est-ce que le journal dépasse ce complexe d'une trop grande intimité du créateur avec lui-même, pour devenir intéressant pour un lecteur virtuel ? Est-ce que l'image narcissique de l'écrivain peut percer le miroir pour se révéler aussi à d'autres qu'à lui-même ? La première question qui devrait se poser concernant l'écriture personnelle serait comment elle

réussit à devenir un outil indispensable dans la perception et l'analyse de l'œuvre. Aussi, il est très important de savoir quelle est l'intention de l'auteur par rapport à son journal, s'il lui accorde dès le début un rôle de médiateur entre sa personnalité artistique et sa création, c'est-à-dire s'il est réellement préoccupé par le processus de création dans lequel il est impliqué, ou, au contraire, s'il écrit simplement pour créer une distance entre la personne réelle et l'auteur.

Pour Hubert Aquin, le journal semble seulement un substitut de la vraie littérature vers laquelle il tend :

> *« Parler de moi – à moi – répugne maintenant à mon esprit uniquement tendu vers l'extroversion, vers la production d'une œuvre. Aucun journal intime n'a jamais valu, pour son auteur, la production d'une œuvre véritable ou l'accomplissement d'un beau geste ».*[1]

Malgré le fait qu'Aquin veut se détacher de l'écriture personnelle, il n'y renonce cependant pas facilement, en la sentant comme modalité unique de marquer ses intentions concernant la volonté d'action. Ecrire signifie agir, même si ce n'est pas sur le plan de l'action extérieure, puisque l'auteur choisit la voie du non-engagement politique. L'une des raisons pour lesquelles il faut prendre en considération le *Journal* comme préfiguration de l'œuvre c'est justement le rapport synonymique créé entre ces deux pôles, écrire et agir. Tout est fait sous l'emprise d'une certaine nécessité de décompensation de la part de l'auteur, qui reconnaît que son vrai but est d'arriver à la création d'une œuvre littéraire élaborée, destinée à une réception objective :

> *« J'espère n'être jamais un spécialiste du journal intime, car n'y a-t-il pas l'aveu d'une défaite à faire passer le meilleur de soi en confidences et en analyses. Espérons que ce journal, si j'ai le cœur de le tenir, m'apprenne à réfléchir sur ma vie et moi-même mais toujours en vue d'une action créatrice. Puis-je ne pas céder au charme stérile de l'autocritique et ne réfléchir sur moi que pour mieux agir et produire plus facilement. Il me brûle de m'affirmer ».*[2]

---

[1] Hubert Aquin, *Journal* (1948-1971), BQ, 1992, p. 168.
[2] Ibid., p. 169.

Il serait indispensable pour un écrivain de créer une modalité d'échange qui aboutirait à la valorisation définitive de l'écrit dans le rapport indélébile œuvre – récepteur. En ce sens, le journal n'a qu'une valeur plus ou moins dépendante par rapport à la création et ne peut être vu qu'en tant que substitut avant le passage à l'acte. La façon dont Aquin évolue vers le statut d'écrivain est particulière ; il écrit son journal avant sa consécration, et non pas après. La préférence de l'écrivain québécois est de regarder l'œuvre, la sienne, dans sa virtualité, manière prudente de se lancer à la dessiner à la suite d'une série d'analyses et de réflexions théoriques sur le(s) livre(s). Ces précautions délimitent déjà les futures marges du texte et l'inscrivent dans une voie analytique, intériorisée et autoréférentielle à la fois, puisque le credo du romancier s'éloigne dès le début des conceptions classiques sur la littérature :

> *« Le vrai modernisme n'est pas d'abord ou uniquement planétaire et cosmique : il est microscopique, interne et infinitésimal. Il y aura peut-être une littérature des "espaces" qui sera moderne : celle qui m'intéresse en est une d'origine, de plongée microcosmique. On en peut plonger dehors : du moins moi, je ne plonge que dedans, plus creux. Je cherche à circonscrire le dedans du dedans, le point alpha de ma genèse. C'est cela. Mon œuvre (si elle existe) sera une tentative de genèse ; une seconde genèse, qui assumera ma première par évocation (toute évocation est une preuve de la réversibilité du temps) ».*[3]

Du point de vue rétrospectif, ci-présent, le premier roman de l'écrivain s'aligne à la voie ouverte par le journal, en plaçant la vraie action et sa fin dans l'avenir. Les carnets personnels de l'auteur deviennent ainsi une sorte de « prochain épisode », ils définissent le texte, mais ne le réalisent pas encore. L'écriture est une obsession, celle du non-dit, de ce qui est difficile à dire ; le texte virtuel est une provocation dans la mesure où il propose avant sa matérialisation plusieurs variantes de réalisation. L'appréhension du produit littéraire est doublement présente dans le processus de découverte ; du côté de l'auteur elle se fait dans l'attente du texte, du côté du lecteur elle est

[3] Ibid., p. 189.

postérieure à la parution de celui-ci, mais ce que Aquin essaie de faire par exemple avec l'expérience de son premier roman est d'habituer le participant à la découverte de la création dans son existence possible. En effet, frustrer le lecteur n'est qu'un défi. Il attendra l'œuvre et subira implicitement son influence. Pour le romancier, l'attente est une motivation du désir de créer, mais il se sent tout de même dominé par son futur texte, surtout que le temps de l'écriture n'est pas encore arrivé :

> *« Le besoin d'écrire précède chez moi l'inspiration, mais j'attends on ne peut plus impatiemment »*[4].

On retrouve sur tout le parcours du *Journal* une hantise, l'idée que ce qui convient le mieux au désir profond de se manifester c'est l'écriture, même si plus tard, dans son premier roman publié, *Prochain épisode*, l'auteur ajoutera, en opposition à cette conception, celle de son soutien pour l'action extérieure, révolutionnaire. Il faudrait comparer, par exemple, les passages suivants pour se rendre compte de l'évolution :

> *« Mon heure n'a pas encore sonné. J'agis par délais. Tout ce que je fais est en perspective d'une époque où je serais engagé de toutes mes forces. J'absorbe et j'attends. Il n'est qu'une chose dans ma vie présente qui préfigure ce temps de l'action totale, et qui n'est pas un délai mais une fin – c'est le roman »*[5] et *« La révolution m'a mangé. Rien ne subsiste en moi hors de mon attente et de ma lassitude. Que l'événement se produise ! »*[6].

Si le narrateur oscille entre l'action révolutionnaire et la création dans *Prochain épisode*, pour ce qui tient du texte du Journal, il est avant tout une réflexion profonde sur la condition du créateur, sur la recherche de la voie à emprunter dans le territoire artistique. Extérieur pour le moment au statut de créateur confirmé, l'écrivain est en train de le comprendre et de se l'approprier. Un premier élément, l'imaginaire, substance du récit, se révèle lentement, et on s'aperçoit de ce choix difficile, répercuté dans le premier roman publié, au moment où le

---

[4] Ibid., p. 182.
[5] Ibid., p. 103.
[6] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 131.

narrateur se déclare incapable de poursuivre la succession événementielle de sa fiction :

> *« Désemparé aussi par ce que j'écris, je sens une grande lassitude et j'ai le goût de céder à l'inertie comme on cède à une fascination. Pourquoi continuer à écrire et quoi encore ? »*[7].

De plus, en rapport direct avec le contexte historique québécois qui impose une relation de dominant à dominé (du point de vue politique et culturel), il se crée une temporalité objective qui passe au-delà du contenu fictionnel de l'œuvre. On nous suggère de ne pas voir la catégorisation uniquement par niveaux de supériorité, comme par exemple celle de culture dominante versus culture dominée ou d'œuvre majeure contre œuvre mineure. L'écrivain se place devant le néant et attend que la genèse continue :

> *« A compter d'aujourd'hui je deviens l'auteur de ma genèse, seule épopée que je vivrai jamais ! »*[8].

Cette idée de genèse du texte, qui réitère à petite échelle la création d'un monde par le Verbe, est reprise dans *Prochain épisode* :

> *« Le chef-d'œuvre qu'on attend n'est pas mon affaire. Je rêve plutôt d'un art totalitaire, en genèse continuelle »*[9].

Le langage en tant qu'outil indispensable de l'art se déploie sur différents niveaux de signification ; la littérature est ainsi délimitée entre le mot et l'innommable, comme la musique sépare le son du silence ou le cinéma coupe l'image par le fondu. D'après René Lapierre[10], parler rime avec silence, le nom avec la mort et le Verbe avec le Chaos. Il ne faut surtout pas tout dire, ce qui est préférable c'est qu'on cache et qu'on *se* cache même derrière le mot-masque. Briser le silence amène la mort, comme l'a fait le couple originel en péchant au Paradis ; la connaissance suprême n'a pas besoin de mots, de sorte que le langage se définit alors

---

[7] Ibid., p. 10.
[8] Hubert Aquin, *Journal*, p. 190.
[9] Ibid., p. 89.
[10] René Lapierre, *L'imaginaire captif*, éd. Quinze, Montréal, 1981.

comme absence de l'ordre. Le paradoxe du langage commence avec le Verbe qui sépare le néant et finit avec le mot qui ré-instaure le chaos ; créer du sens reste maintenant l'unique valorisation qu'on peut espérer de la part de celui-ci. Ainsi, de nouveaux liens apparaissent, destinés à réinstaller l'ordre des choses et à apporter de nouvelles correspondances vers lesquelles tend le langage, surtout le langage artistique, et en particulier le langage poétique.

En citant de J.L. Borges (Enquêtes, Paris, Gallimard, 1957, p.83), René Lapierre, dans son livre consacré à l'imaginaire aquinien, attire notre attention sur un nouveau problème qu'impose le texte moderne :

> *« Pourquoi sommes-nous si inquiets, (…) que Don Quichotte soit lecteur du* Quichotte *et Hamlet spectateur* d'Hamlet *? Je crois avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. »*[11].

Est-ce que la manière métatextuelle qu'emprunte maintenant la littérature constitue une menace pour la fiction, dans le sens que, trop démystifiée, l'œuvre finit dans l'auto-contemplation, l'autoréférence et parfois l'autosuffisance au lieu de s'offrir des solutions de sauvegarde de ce qui est apparemment voué à la faillite – l'originalité (dans l'acception traditionnelle) et implicitement l'imaginaire artistique ? A plusieurs reprises, Aquin déclare dans *Prochain épisode* l'inutilité de l'originalité, une sorte de *« Graal esthétique qui fausse toute expédition »*[12]. Dans ces conditions, la prétendue agressivité du texte moderne reste un faux problème, résolu par la redistribution des rôles dans le scénario narratif. On ne saurait pas dire que la nouvelle perspective n'apporte pas un changement radical dans la structure de l'œuvre littéraire, puisque l'entreprise auctorielle est dirigée vers l'intégration du lecteur dans l'œuvre, voire même dans la création de celle-ci. Ainsi, l'importance accordée à la création est doublée par le rôle attribué au

---

[11] Ibid., p. 145.
[12] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 88.

récepteur. On abordera en détail ce problème dans un chapitre destiné aux instances narratives.

En revenant sur le choix du rapport réel / authentique, on remarque que l'une des problématiques sur lesquelles l'œuvre romanesque aquinienne repose est celle de la transformation complexe que doit subir l'œuvre avant son élaboration, un processus de détachement et de ré-interprétation de l'événement réel :

> *« Je veux recréer ce que j'ai d'abord vécu : le chanter correctement est du petit art. Tout est dans la transposition, me dis-je. C'est le chemin le plus long, entre le vécu et la réinvention par l'art, il y a le pays de l'analyse, où on risque toujours de sombrer »*[13].

La création et la lecture ne se font pas au premier niveau du contact avec la réalité objective. L'art n'est pas une copie du réel, mais se retrouve recomposé par la pensée créatrice et dans cette perspective, la recherche du vrai contenu qui pourrait constituer la trame d'un récit préoccupe sérieusement le narrateur :

> *« Je m'aperçois que mon esprit n'est préoccupé que de ce qui peut servir pour mon roman »*[14].

Le *Journal* est surtout un texte qui acquiert sa valeur à l'aide d'une réflexion juste sur les manières diverses dans lesquelles la réalité est masquée ou plutôt transfigurée dans l'œuvre : *« L'art doit excéder le réel »*[15]. La lutte de l'artiste contre la réalité, le commun du quotidien aboutit à la recherche de l'ineffable dans l'art, qui *« doit se tenir à la limite de l'inavouable, dessiner le geste qu'on n'ose pas faire, la pensée qu'on cache »*[16]. Dissimulateur dans sa genèse, l'art est révélateur pour son récepteur et tout ce processus devient herméneutique dans la mesure où le mystère peut se faire révéler dans la présence du symbole. Une activité analytique s'occupe en effet de démonter la structure interne d'un noyau significatif, pour s'attaquer au sens et voir à l'intérieur de

---

[13] H. Aquin, *Journal*, p. 64.
[14] Ibid., p. 138.
[15] Ibid., p. 117.
[16] Ibid., p. 116.

celui-ci toute représentation ou projection extérieure. De ce point de vue, la ligne poursuivie dans la création se forme à partir du rapport entre ce qui est réel et symbolique dans le texte :

> *« La réalité, devenue interchangeable avec sa représentation est ainsi dominée (croit-on !). Ce qu'on domine, en vérité, c'est le vieux symbole littéraire qui demandait une réalité - réelle sur quoi se fonder. Ce qui est crevé sur le plan littéraire c'est le symbolique, non la réalité ! Et pourtant on se venge sur la réalité : on la méprise. Voilà une étape bien naïve du triomphe de la raison sur le symbolique ! Il faut aller plus loin, je dois aller plus loin et englober dans ma vision cette réalité désarçonnée (mais inchangeable !) et le symbolique qui, en vérité, est devenu seconde réalité et fait partie de la réalité au même titre que les arbres et les ruisseaux »*[17].

Aquin imagine un parallélisme entre les entités opposables et interchangeables jusqu'alors : le reflétant est doublé par un réflecteur, mais leur coexistence élimine la dépendance du dernier et le symbole devient ainsi la réalité de l'art. La duplicité des concepts nous introduit dans une nouvelle vision sur la littérature moderne, surtout que les textes qu'il écrit reposent sur une série de dichotomies dont au moins l'un des termes renvoie à la notion de réalité. L'idée sera reprise à partir de *Prochain épisode* jusqu'à *Neige noire*. Dans ce texte-ci, le symbolique, très présent, sera explicité dans un commentaire donné par la voix auctorielle neutre :

> *« Ce n'est pas la recherche de l'absolu qui exprime le voyage de noces, mais l'inverse. On part en quête d'un absolu pré-incorporé à l'aventure amoureuse »*[18].

Ce que fait Aquin c'est remettre le réel et le symbolique à leurs places : ce n'est pas par rapport au symbole qu'on reconstruit l'image réelle, mais il y a toujours une base matérielle pour toute représentation symbolique. L'un des paradoxes de la théorie aquinienne sur la création artistique est ainsi formulée. La réalité est toute présente, même dans ce qui est non-réel. Aquin essaie maintes fois cette représentation de

---

[17] Ibid., p. 185.
[18] H. Aquin, *Neige noire*, p. 87.

l'irreprésentable. La difficulté de cette coexistence, réel / symbolique, pourrait être substituée en effet par le rapport entre le réel et l'authentique, qui n'est pas forcément dichotomique, mais peut-être plus approprié au monde fictionnel. A cause de la problématique lancée dans cette thèse, les rapports qui se créent avec l'authenticité de l'événement raconté se multiplient sur plusieurs plans, Il n'est d'ailleurs pas inapproprié d'utiliser un syntagme comme celui de « réalité de la fiction », puisque la fiction s'insère dans le réel avec une aisance soudaine et se confond avec celui-ci, motivant sa métamorphose par la recherche du vraisemblable.

> *« Ce n'est pas seulement le langage que je veux rendre inflationnaire, mais la structure même du roman qui, d'abord perçue comme solide et fascinante, doit révéler progressivement la complexité qu'elle dissimulait dans les premières phases. Au-delà de cette complexité, le lecteur cherchera de nouveau la structure (et je me charge de la lui chercher comme le critique de Nabokov a patiemment cherché les correspondances que* Pale Fire *lui promettait), mais cette structure, aperçue dans un éclair, puis poursuivie de page en page à travers tout le système des signes, le lecteur ne le retrouvera plus : elle se dérobera à sa quête confiante et à son attention. Le lecteur se trouvera médusé, trahi, mais finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos – alors que, selon les lois de tous les genres, il était en droit d'attendre le contraire. Après avoir annoncé une construction, je lui dévoilerai un amas de ruines. Trahison pure, ce roman doit l'être dans sa forme même et jusqu'au bout (– ce qui signifie, en termes de méta-roman, que la destruction avouée se propose toutefois comme une forme nouvelle : mais qu'importe, je brûle les formes et je vais donner à ce roman ruiné le visage même qu'on trouve aux fouilles archéologiques. Quelques fragments nous font espérer l'ensemble logique dont ils faisaient partie. Et si justement il n'y avait pas de logique et que ces fragments aient été conçus comme fragments "absolus"* […] *, si ces ruines ne témoignaient d'aucun édifice antérieur et étaient, même ruines, des constructions contemporaines ? Voilà soudain que tout n'est pas nécessaire et que tous les signes ne sont pas si signifiants ! »*[19].

La fiction ne constitue jamais une valeur en soi, parce qu'elle relève du réel, de sorte que les manifestations de celle-ci, comme le fantastique, ne sont que des prétextes pour démontrer que tout part d'un réel omniprésent. Voilà pourquoi réel et fiction basculent avec

---

[19] H. Aquin, *Journal*, p. 249.

aisance l'un à la place de l'autre dans les romans, d'où on peut parler de la gratuité de la fiction. Cependant, la conception aquinienne est souvent paradoxale : il y a refus de la fiction pour affirmer le réel dans l'arrière-plan en même temps qu'on crée la fiction comme valeur de la contingence.

Par la suite, l'écrivain québécois continue jusqu'à redéfinir le symbole littéraire et à prouver l'emprise définitive du "réel" sur l'imaginaire artistique :

> *« Le symbole est l'une des multiples parcelles de la réalité : il n'en est pas moins le symbole ! Tout est réel, à différents degrés : chaque œuvre d'art (ou de représentation) repose sur le postulat que tout ce qui a précédé est réel, chose ou symbole. Il n'est pas impossible d'inventer, dans cette course transcendante, le symbole du symbole – et même la réalité du symbole ! Créer un symbole – c'est rendre impossible, ou archaïque, l'ancienne utilisation de la réalité. Tout est réel – même l'hésitation du poète qui se demande s'il créera un symbole ou une copie du réel ».*[20]

On ne dirait pas que le symbolique est dissolu, mais que le réel tient lieu de centre autour duquel gravitent d'autres éléments. Le symbole tire sa substance de la réalité. La relativisation est déclarée, tout se réfère en fait au concret, au tangible et ne peut se définir qu'à partir de là, comme c'est d'ailleurs le cas du "fantastique" :

> *« Le romancier ne peut pas raconter des faits fantastiques – mais nous faire revivre, à travers une conscience transformatrice, une réalité devenue fantastique. Le fantastique n'est pas dans la vie (ou très rarement) mais dans la façon de voir, de ressentir la vie ».*[21]

On y entrevoit déjà les idées de l'écrivain concernant l'imaginaire et on se demande en même temps ce qui se passe avec la dichotomie réalité – fiction dans la narration. Le rapport change selon les points de vue divers que l'auteur peut proposer à ses lecteurs. Tous les romans utilisent le dédoublement des personnages de sorte que les identités se confondent et que les pistes ouvertes par la fiction s'entremêlent.

---

[20] Ibid., p. 185.
[21] Ibid., p. 144.

Le passage d'une réalité à une autre, par exemple de la subjective à l'objective, à entendre ici de la biographie à la fiction, concerne également l'idée de l'alter ego du narrateur ; le dialogue entre les identités, le contact conscient du "moi" avec son image copiée peut conduire à la disparition de la frontière entre les plans. En même temps, la substitution du "moi" par "l'autre" peut expliquer comment l'histoire individuelle se cache dans l'histoire collective et le temps personnel dans le temps mythique. La dissimulation demandée dans cette situation de dédoublement conduit au fait que l'auteur a la permanente impression de jeu devant le lecteur, pareillement à un acteur qui interprète son rôle :

> *« Je ressemble à ces acteurs qui se jouent eux-mêmes pour se distraire du néant qu'ils portent ».*[22]

Interpréter le rôle d'un personnage c'est en effet feindre, simuler un fait réel. La transformation que celui-ci subit est complexe ; Aquin propose par exemple, comme manières de substitution, l'utilisation de l'exil dans l'espace en tant que détachement de type "schizoïde" (*« Choisir l'exil, c'est briser un lien relativement intolérable avec des gens, soi, le réel »*[23]), l'insertion du mystère qui brouille les pistes, l'énumération comme dédoublement (*« Une chose, une image répétées se doublent : et il serait faux de croire que la répétition exacte n'ajoute rien »*[24]), le mécanisme de la mémoire et, bien évidemment, l'écriture (*« L'écriture ainsi se substitue au réel, elle finit par le remplacer. Plus elle est symboliste, plus elle manifeste une schizophrénie métaphysique »*[25]).

Le voyage est très important dans l'imaginaire aquinien. L'espace contient à part son existence réelle le côté symbolisant, premièrement par son ouverture ou sa fermeture, deuxièmement par la référence qu'il fait à l'action ou à la pensée et troisièmement à travers

---

[22] Ibid., p. 170.
[23] Ibid., p. 190.
[24] Ibid., p. 187.
[25] Ibid., p. 191.

son lien avec la temporalité ou l'absence de celle-ci. L'exil est très présent dans les textes des quatre romans. Le personnage s'exile pour fuir un état de choses inacceptable, comme par exemple une révolution non-accomplie, ou une situation politique, voire économique difficile. Hubert Aquin place l'action de ses romans dans les endroits les plus divers, à part le Québec : la Suisse (dans *Prochain épisode*), l'Afrique Centrale et la France (dans *Trou de mémoire*), les Etats-Unis et l'Italie (dans *l'Antiphonaire*), la Norvège (dans *Neige noire*). Une autre façon de se détacher du quotidien est le voyage à travers le temps et / ou l'espace, à la recherche d'un passé révolu (l'Italie du XVIème siècle dans l'*Antiphonaire*) ou un endroit à connotation mythique (le pôle nord – Thulé dans *Neige noire*).

Déterminant dans tous les romans d'Aquin, surtout dans le premier où son utilisation est destinée à engendrer l'œuvre et à l'opposer à la réalité objective, l'espace clos crée une dépendance et implique une involution de l'individu.

> *« Je ne veux plus rester ici. J'ai peur de m'habituer à cet espace rétréci (…) J'ai peur de me réveiller dégénéré, complètement désidentifié, anéanti. Un autre que moi, les yeux hagards et le cerveau purgé de toute antériorité, franchira la grille le jour de ma libération. »*[26].

C'est une obsession de la perte définitive de l'identité, celle de ne pas se voir substituer par un autre qui sera dépossédé complètement des repères du monde réel. Aussi, la compensation du manque de la liberté par le refuge dans l'art (l'écriture) est-elle nécessaire et salutaire. Le rapport spatio-temporel de *Prochain épisode* démontre une fois de plus l'équilibre qu'il instaure entre les personnages et leurs actions. Le narrateur arrive à intérioriser l'espace dans le texte de fond (la trame du récit "biographique") et à extérioriser le temps dans la fiction (l'intrigue du roman d'espionnage).

Puisque le personnage ne peut pas se réfugier dans un autre espace que celui où il vit mais qui l'enferme, il va essayer d'écrire ou de

---

[26] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 43.

diriger sa volonté d'agir dans l'action révolutionnaire. Le cadre évolue du paysage citadin nord-américain ou européen mesuré par l'unité temporelle objective au paysage naturel du grand nord, situé hors-temps, ou plutôt gouverné par la subjectivité. Ecrivain baroque, Aquin cherche à surcharger la narration d'images et de symboles, à tromper le lecteur en ouvrant de fausses pistes, à obscurcir le récit à l'aide du mystère. Il y a en permanence une vérité cachée qui soutient l'intrigue, un acte grave condamnable (l'action politique subversive, le meurtre, le viol ou l'inceste), un objet caché significatif qui est dissimulé (comme le crane dans le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein), un personnage dédoublé ou le double de celui-ci (par exemple P. X. Magnant dans le premier cas et le narrateur / H. de Heutz dans le second).

Répéter c'est aussi fictionnaliser le texte. L'énumération et la reprise successive des séquences a comme but de les recharger d'un sens nouveau. En égale mesure la compensation du véridique par le possible peut se faire par le mécanisme de la mémoire, parce que chaque souvenir est en effet une amorce de fiction. Tous les romans aquiniens font appel à la démarche mnémonique. La dialectique de la mémoire crée une image nouvelle à la réalité abordée par l'œuvre. On peut distinguer la mémoire passée (dans *L'Antiphonaire*, par exemple) et la mémoire future (dans *Prochain épisode*), la mémoire à partager (dans *Trou de mémoire*) et la mémoire collective (elle aussi liée à l'historique dans *Prochain épisode*, ou à l'archaïque dans *Neige noire*). Une marque de mémoire dans le texte est un signe de fiction. L'obsession du souvenir revient plus poignante dans *Trou de mémoire*, dont le titre même renvoie à l'idée d'une amnésie, causée par la volonté inconsciente de cacher la vérité.

L'écriture est la préoccupation principale de beaucoup des personnages fictifs. C'est dans la plupart des cas la solution pour la survie, au moins temporaire, jusqu'à ce que le mystère caché soit révélé et le mot interdit prononcé. Quant à la fiction, l'auteur s'en détache et

laisse le personnage être son porte-parole et l'intermédiaire entre sa personnalité et le récepteur :

> *« Une fois que le lecteur est intéressé au personnage il admettra que ce personnage soit intéressé à certaines choses – mais jamais que le romancier s'arroge un droit strictement réservé au personnage et prenne, sur son crédit, de nous intéresser à des événements ou des réalités n'ayant pas de rapport dramatique à l'action ».*[27]

Même si tous les romans (sauf *Neige noire*, qui marque une différence) sont écrits entièrement à la première personne, la subjectivité narrative ne jetterait aucunement le soupçon sur l'auteur Aquin. Son dédoublement est parfait, malgré l'enchevêtrement de pistes et d'identités. En ce sens, il faut rappeler une note du 15 juin 1961, où Aquin revient au problème de l'une des dichotomies qu'engendre le réel d'une part et sa perception d'autre part, en citant de M. A. Sechehaye ([*Introduction à] une psychothérapie des schizophrènes*, Ps, PUF, 1954) – *« La différence capitale qui sépare le schizophrène du névrosé ou même du rêveur c'est que pour lui* ***le symbole est la réalité*** » –, et en rajoutant plus bas, comme commentaire à la citation : *« J'ai écrit cette phrase dans ce cahier. Je ne la renie pas. Elle me trouble et me fascine d'autant plus »*.[28] L'attirance permanente de l'écrivain pour des états limites est déjà connue par l'expérimentation prolongée de la drogue, moyen artificiel de se détacher de soi-même et par les tentatives de suicide. C'est pourquoi l'idée d'une schizophrénie de l'écrivain devrait être considérée comme une logique insérée et approuvée par Aquin même. Dans ce cas, il n'y a plus de réalité objective, ou "réelle". Tout peut être interprété, à la fin, comme réalité individuelle, multipliée autant de fois qu'il est nécessaire, en fonction de plusieurs actants – les personnages, le narrateur et le lecteur, qui voient chacun les choses d'un angle différent. En revenant autant de fois sur le problème du réel, Aquin arrive à justifier l'anormalité du geste en raison de son attribut premier qui est de se

---

[27] H. Aquin, *Journal*, p. 176-177.
[28] Ibid., p. 200.

placer hors du commun ; toute situation dramatique qu'on retrouve à la base d'un récit est anormale, dans le sens qu'elle se définit par rapport à une situation considérée comme normale. L'anormalité ne sera aucunement gratuite, son attribut est de donner du sens à l'œuvre, de changer, reformuler : *« Seuls les actes anormaux sont symboliques ; seuls ils peuvent être consommés en tant que symboles »*.[29] Le rapport anormalité / normalité rend ainsi les termes relatifs l'un par rapport à l'autre, car la ligne de démarcation bouge tellement vite, qu'on se pose souvent les questions "de quel côté se situer ?" ou "qu'est-ce que l'anormalité engendre ?" ; ainsi, les cas – limite, comme par exemple les malades chroniques (les épileptiques) et les pathologiques (le criminel anthropophage, le violeur, le suicidaire), apparaîtront dans ses romans. La barrière de communication qui apparaît ne peut être franchie que par l'œuvre d'art, où toutes les données sont comptées à partir de la prémisse que la valeur esthétique est jugée sans tenir compte de la catégorisation d'ordre moral.

Il y a une fascination d'Hubert Aquin pour l'épique, conséquence de la réalité dont il parle. Vue à la base comme "récit" , élément primordial de tout ce qui est dit ou raconté, la narration prend la forme évoluée mais controversée du roman. Espèce hybride qui change très rapidement, le roman attire toujours l'écrivain, qui se sent plus proche de ce genre littéraire :

> *« Un roman est pour moi une aventure intellectuelle absolument passionnante – une sorte de défi que je me sens forcé de relever avec élégance et force. S'il n'y avait pas cet aspect de difficulté intellectuelle et technique, je crois que je serais pas porté à faire des romans »*.[30]

Pour l'auteur québécois le roman est un vrai défi, et, à part les quelques récits parmi lesquels on signale *Les Rédempteurs*, narration profondément marquée par la mythologie chrétienne, son œuvre littéraire contient des textes dont la complexité est visiblement

[29] Ibid., p. 211.
[30] Ibid., p. 143.

croissante. L'ambition d'Aquin est de faire une œuvre qui récupère le mythe, récit essentiel et initial, noyau textuel qui doit être perçu dans toutes les œuvres de fiction :

> *« Je crois bien n'être pas romancier – tout au plus fabuliste : j'ai encore plus d'attrait pour les mythes que pour les tranches de vie. Et si encore j'écris d'autres histoires elles seront symboliques et – à la limite – je créerai des mythes, ou tout au plus j'en reprendrai des anciens. Car tous les romans du monde gravitent autour de quelques mythes essentiels »*[31].

Le fait que pour Aquin le genre épique peut se retourner vers l'épopée offre un exemple d'attachement à l'action héroïque dans un espace-temps mythique. Ainsi, dans le contexte littéraire moderne, le roman permet une liberté adaptée aux données nouvelles qui ont séparé depuis beaucoup de temps – et c'est l'essentiel – l'histoire et la fiction fantastique. Le mythe était à la base de l'épopée et d'une manière incontournable il se retrouve, plus ou moins masqué, dans la narration romanesque ; c'est un atavisme dont on ne peut pas faire exception, car il est présent et nécessaire dans et pour la transformation. Aquin révèle la fonction du texte épique dans une note du 3 août 1961 – *« Le récit est la façon de dévoiler le mythe »*[32] –, aussi que les qualités dont la fiction dispose (le 10 août 1961) : *« Toute intrigue, toute œuvre de fiction doit être considérée comme un mode de connaissance »*[33]. En effet, l'écrivain n'est pas loin de la vérité, car on verra dans son dernier roman la place privilégiée accordée au chronotope mythique.

Puisque le roman a fait son apparition comme un genre mélangé, il reste encore un terrain d'expérimentation des manières les plus innovantes en matière d'écriture. Son caractère non-conforme ne s'accorde pas avec les préceptes du Classicisme, mais lui permet de se développer au XVIII[e] siècle et d'évoluer considérablement au XX[e] siècle. S'il est la dégradation de l'épopée, qui fascine tellement Aquin et qu'il voit également comme idéal de sa création narrative (*« L'idée de l'épopée.*

---

[31] Ibid., p. 121.
[32] Ibid., p. 214.
[33] Ibid., p. 215.

Mon roman sera épopée ou ne sera pas. […] *J'écrirai une épopée. Je n'ai pas le choix : c'est mon "genre" ! »*[34]), pourquoi ne pourrait-il s'approcher de l'œuvre absolue ? La ré-interprétation d'une écriture narrative dont les vertus sont incontestables peut se faire avec les modalités postmodernes utilisées en littérature, tels que le baroque, l'intertextualité et la parodie (procédé utilisé par exemple par James Joyce dans son *Ulysse*, où celui-ci reprend le mythe homérique et le transforme radicalement). Le projet d'épopée auquel le romancier pense se dessine dans la voie de l'objectivité créatrice, de même que dans un agencement d'éléments qui conviennent le mieux à un système esthétique préformé :

> *« Si je fais une épopée, il me faut donc l'enrichir de toute la philosophie d'objectivité et de vérité qui porte sur la personne. Ne pas noyer mes personnages dans le flot du récit : ne pas les masquer par leurs actes trop grands. L'épopée extérieure peut correspondre à un âge héroïque – celle qui, en projection, se déroule dans la vie et la pensée du héros est de nul temps. Le contrepoint de ces deux épopées est le vrai sujet de mon roman. Je ne veux isoler ni l'acte extérieur et collectif par le récit – ni les hésitations, ni les hontes, ni les secrets du héros par une description psychologique. Mon héros agit dans le temps (voilà le récit) – mais le temps agit sur lui (voilà l'analyse).* […] *J'entreprends une épopée globale à deux faces – un concert ».*[35]

La pensée d'Aquin est déjà très évoluée pour la future création. Influencé par les lectures des romans modernes, il formulera ses principes esthétiques en fonction des transformations qu'a subi le genre épique dès ses débuts, après l'apparition de l'épopée. Emettre l'idée d'une œuvre qui se remarque par son déploiement spatio-temporel et son abondance de personnages comporte une révision et une séparation (dédoublement) sur le plan de la composition.

Les projets d'écriture contenus dans le *Journal* évoluent au fil du temps. A partir du *Deuxième carnet* qui se trouve proche de la fin du *Journal*, les opinions d'Hubert Aquin deviennent plus claires, car c'est déjà la période qui précède la rédaction de son premier roman publié, *Prochain épisode*. Les projets de roman qu'on peut lire dans les pages de

---

[34] Ibid., p. 184.
[35] Ibid., p. 198.

son document personnel sont nombreux, renvoyant, comme on l'a montré plus haut, à une œuvre sophistiquée, dont le modèle en est le roman moderne :

> *« Ce que je veux faire – et qui me ressemble tant ! – c'est d'annoncer d'abord l'unicité de ma structure et, ce postulat étant posé, de multiplier les complexités pour finalement m'y abîmer avec déraison et dévoiler le tissu d'incohérences et d'incorrespondances de tous les indices.* […] *Ainsi, les parties de mon roman ne seront pas des parties d'un roman – mais des ensembles autistes, des chapitres schizophrènes réunis dans une même salle »*[36].

Cette affirmation s'accorde bien avec la conception présente dans l'*Antiphonaire*, où le personnage féminin qui écrit son journal conçoit l'œuvre comme un summum de fragments qui auront du mal à trouver leur unité.

C'est pour la première fois que, dans cette partie du Journal, il y a des propos sur l'objectivation de l'auteur :

> *« Me départir de ma technique de construction romanesque. Somme toute, adopter ou inventer un autre style. Créer des personnages : écrire à la troisième personne du singulier »*[37].

Avec *Neige noire* on aura l'impression d'une sorte de détachement recherché, puisque Aquin renonce presque définitivement aux multiplicités narratives qui brouillent les pistes de l'action et introduit la voix dissolue, très éloignée et neutre d'une identité auctorielle qui est le commentateur. Il se crée de cette manière un nouveau rapport dans la dichotomie subjectif-objectif et l'enjeu de la fiction finit par devenir autre.

Si le *Troisième carnet*, écrit entre le 31 juillet 1964 et le 1er septembre 1966, marque le commencement de la vie de romancier pour Aquin avec ses deux premiers romans – *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* – il annonce aussi le début de la fin : l'auteur ne s'intéresse plus sérieusement à ses projets et se sent de plus en plus hanté par l'idée du

---

36 Ibid., p. 250.
37 Ibid., p. 266.

suicide. Les notes sont plus courtes, espacées dans le temps et assez lacunaires sur le travail de ses manuscrits.

Une fois débutée l'activité créatrice, elle va remplacer définitivement le désir de confession dans un document personnel. Hubert Aquin ne ressent plus le besoin du journal, l'écriture fictive prend le dessus.

III.
L'ÉCRITURE DE SOI

Il serait nécessaire de relancer notre analyse avec une question essentielle concernant l'écriture aquinienne : « pourquoi l'auteur a-t-il fait le choix de la première personne dans ses romans ? » Pour essayer d'y répondre, il faudrait voir, en prenant comme base théorique le texte de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, quelle est la cause du caractère incertain de l'écriture, qui oscille entre la volonté de fiction romanesque et le discours à allure autobiographique. Pour éviter toute confusion qui pourrait naître sur la posture de l'auteur vis-à-vis de son texte, nous éliminons l'hypothèse de l'existence d'un pacte autobiographique dans les romans d'Aquin. S'il n'y a pas d'identification entre l'auteur et les instances auctorielles qui se trouvent dans ses romans, on ne peut parler alors que d'une « projection » de l'auteur dans ses textes. Pour être plus précis, nous allons faire une classification des identités narratives à partir des schémas introduits par les théories les plus connues[1]. Les rapports entre les actants se définissent, à l'intérieur du récit dans lequel ils se situent, en fonction de leur rôle. Le narrateur du récit simple se retrouve multiplié dans les romans aquiniens avec chaque histoire racontée sur le principe baroque de la mise en abyme.

La subjectivité auctorielle ne se limite pas uniquement au genre autobiographique, puisqu'on parle de l'écriture à la première personne pour les deux types de pacte, d'après Lejeune. Nous ne nous arrêtons pas aux romans du XVIIIème siècle qui inaugurent cette pratique de projection de l'auteur situé en dehors de son récit et qui détruit l'illusion mimétique en misant sur la transparence de l'acte créateur. Cette fois-ci on verra que la destruction vient de l'intérieur, sans l'aide de l'auteur

[1] Nous utilisons les théories narratives de Gérard Genette exposées dans *Nouveau discours du récit* et celles de Jaap Lintvelt de son *Essai de typologie narrative*.

extra-diégétique qui serait Aquin même, mais avec la participation des identités multiples créées dans cette attente. Nous allons parler du contexte nouveau de l'intra-diégésis, et des niveaux qui se succèdent et se complètent réciproquement.

Dans l'intention d'ouvrir davantage la perspective pour l'analyse narrative qu'on s'est proposée, l'intérêt serait de déplacer l'accent de la dichotomie pacte autobiographique / pacte romanesque vers celle de pacte d'écriture / pacte de lecture. Le nouveau rapport apparaît au moment où l'auteur commence à sentir son rôle ; l'écriture n'est pas un acte gratuit, sans finalité, parce qu'elle est destinée à la réception. *« L'idée ne me vint pas qu'on peut écrire pour être lu »* déclare Sartre[2], et cela met en jeu l'une des possibilités qu'offre l'écriture personnelle. L'autocentrisme dont on peut accuser le récit à la première personne est en train de se dissoudre : l'auteur prend en compte l'existence d'un destinataire. Le problème du rapport entre l'auteur et le lecteur renvoie à la théorie de la réception de l'œuvre littéraire. Pour l'écriture à la première personne, le processus de création / réception entraîne une interprétation différente de celle de l'œuvre de fiction écrite à la troisième personne. L'écriture de soi, où le ***je*** est sujet d'énonciation, introduit une certain nombre de possibilités à travers lesquelles le rapport dichotomique est créé. L'emploi du ***je*** narratif dans le récit personnel repose sur une manière égotiste de concevoir la réception de l'œuvre, en commençant par le lien qui s'établit entre l'auteur et le lecteur.

Nous en venons ici au rôle de l'écriture en général et à celui de l'écriture personnelle en particulier, sur lequel Philippe Lejeune, en analysant les *Confessions* de Rousseau, fait la remarque suivante : « […] *Rousseau fait la moitié du chemin vers le lecteur adulte, pour que celui-ci fasse la moitié du chemin vers l'enfant, et compatisse* »[3]. Il s'agit donc là d'une

---

[2] Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1998, p. 147.

[3] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Ed. du Seuil, 1996, p. 69.

théorie de la réception qui vise le contact des pôles de la communication par l'intermédiaire du texte littéraire personnel. Pour compléter la liste des facteurs qui contribuent à une bonne réception de la création littéraire, il faudrait ajouter également l'*horizon d'attente* du lecteur dont parlait Hans Robert Jauss, ou le *lecteur implicite* de Wolfgang Iser[4] qui nous aide à comprendre l'univers narratif aquinien.

La subjectivité narrative est un matériau d'étude extrêmement compliqué. Pour faire le lien avec l'écriture narrative aquinienne, nous devons fixer quelques points d'intérêt afin de rester dans le champ de notre thèse. Un premier serait celui qu'on vient de nommer plus haut, le rapport entre le narrateur et le lecteur. Si le pacte de l'écriture implique un pacte de lecture, comment voit-on les pactes d'une narration qui revient sur elle-même ?

Un deuxième point est celui de l'énonciation. A la stratification des plans narratifs et des actants / acteurs de la narration faite pour la première fois par Wayne C. Booth[5] viennent s'ajouter d'autres études qui complètent la perspective. Ainsi, le rôle de chacun des participants à la narration est calculé en fonction de la place qu'il occupe dans le schéma de construction narrative. Nous avons l'intra- et l'extra-diégétique, niveaux du récit qui exploitent la différence entre auteur / narrateur / personnage et lecteur / narrataire / personnage, mais nous ne nous arrêterons pas là. Pour donner un aperçu complet des instances de la narration, il nous faut passer au-delà de leur simple emplacement dans le récit, et analyser l'acte narratif, l'énonciation même. De la question « qui raconte ? » nous passons à « comment on raconte ? », ou, pour être plus explicites, « comment raconte-t-il le narrateur ? ». Une précision de différenciation de ce qu'on appelle les « voix » narratives est à faire. Il ne suffit pas de raconter une histoire, il faut également prendre la posture propice pour la transmettre. Ainsi, les niveaux de la

---

[4] H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 ; W. Iser, *Le lecteur implicite*, Bruxelles, Mardaga, 1988.

[5] Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1961

diégésis rendent la situation plus compliquée, mais beaucoup plus complexe. Nous allons voir dans une analyse de *L'Antiphonaire* comment une application de la théorie de la focalisation peut éclaircir le problème des rapports et des rôles narratifs.

L'approche que nous essayons de faire de la subjectivité prend aussi en compte la phénoménologie husserlienne, applicable aux techniques narratives dans la perspective analytique proposée sur les relations intersubjectives dans le deuxième roman. Le moi et l'autre sont deux pôles dans l'univers phénoménal de la conscience. Si la conscience de l'ego se définit dans le monde par rapport au choses, l'aperception de l'autre comme identité doit se faire par une expérience basée sur l'empathie, donc par l'acceptation de son identité par rapport à la sphère propre. « Je est un autre » s'explique maintenant autrement que par le simple dédoublement de type baroque.

Enfin, la perception phénoménologique du temps va nous guider dans l'approche du problème de l'identité du narrateur dans *Neige noire*. La temporalité s'associe à la narration, car il s'agit d'un objet temporel, le film, qui est mis en scène. Un aspect non-exploité par la narration littéraire est soulevé par la différence entre le texte et le film : il s'agit de la succession des unités minimales qui composent la narration filmique. Contrôler une telle situation narrative pousse le narrateur à modifier son statut. Ainsi, l'autorité narrative se manifeste plutôt sous ses qualités auctorielles.

1.

PROCHAIN EPISODE
ET LE PACTE D'ECRITURE

Nous avons formulé plus haut quelques problématiques tenant de l'écriture de soi dans les romans d'Hubert Aquin. Afin de respecter ces repères, nous précisons les points de développement de notre démarche analytique. Ce chapitre sera centré sur deux éléments concernant *Prochain épisode*, celui du rapport entre le pacte d'écriture et le pacte de lecture, et celui de la dichotomie récit / monologue.

Dans une analyse critique consacrée à plusieurs romans québécois écrits à la première personne, Agnès Whitfield[1] utilise pour qualifier le texte aquinien le terme de *roman du romancier*[2] emprunté à Gérard Genette. Cette dénomination élimine d'emblée une confusion qui pourrait s'instituer par rapport à la différenciation entre ce qu'on considère en général comme autobiographie traditionnelle et la nouvelle forme d'écriture autobiographique que dessine le roman québécois contemporain. Dans la disposition des deux récits autobiographiques que nous retrouvons dans *Prochain épisode*, il y a une mise en abîme, donc on a implicitement des rapports intra- et extra-diégétiques. Le narrateur essaie une trame narrative qui reflète l'échec du moi auctoriel, replié sur lui-même à cause de l'incarcération ; il tente de se projeter

---

[1] Agnès Whitfield, *Le je(u) illocutoire – Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1987.

[2] Ibid., p. 238.

dans la peau d'un personnage-narrateur d'une séquence narrative seconde, mais là aussi son héros échoue dans son action. Il y aura une confusion entre le narrateur de la séquence 1 avec le narrateur de la séquence 2, à cause d'une *« supériorité discursive »*[3] du premier sur le deuxième, mais les identités restent distinctes, malgré le fait que le passé du premier narrateur coïncide avec les actions de son propre personnage. *Prochain épisode* se remarque en tant qu'écriture en ***je*** qui n'est pas adressée à un récepteur hors-texte, qui exclut en même temps toute allusion autobiographique sur l'instance auctorielle extra-diégétique en la personne d'Aquin, et qui, tout en renonçant à son statut non-fictionnel, prend la voie métatextuelle.

On découvre souvent le problème du dédoublement des instances narratives, du masque auctoriel, afin que le "Vrai" (ou le « Même »[4]) puisse voir "l'Autre" (son ombre, son jumeau ou son image renversée) dans le jeu de miroirs. L'autobiographie et l'auto-fiction sont des enjeux importants dans *Prochain épisode* et les deux romans qui suivent ; on s'aperçoit ainsi de l'évolution de l'écriture à partir des premiers romans jusqu'au dernier, qui change le registre narratif et passe en grande partie de la subjectivité à la narration objective, représentée par la dépersonnalisation du narrateur.

Un élément important à circonscrire dans l'analyse est de voir que l'écriture autobiographique dans le cas de *Prochain épisode* est aussi confrontée au problème fondamental de la réception et implicitement de la liberté de création en occurrence avec ce concept essentiel. Quelle sera la voie du texte écrit pour soi-même ? Est-ce que la réflexivité relève d'une autosuffisance, éliminant du calcul toute l'importance de l'instance réceptrice ? Pourquoi donc un pacte d'écriture qui surpasse le pacte de lecture ? On se rapporte à un en deçà de l'horizon d'attente demandé par le roman *Prochain épisode* comme trame narrative générale d'un produit fini ayant son récepteur abstrait extra-textuel. Notre

---

[3] Ibid., p. 298.
[4] René Lapierre, *L'imaginaire captif*, Ed. Les Quinze, Montréal, 1981.

affirmation se base sur plusieurs aspects concernant la conception de la narration comme acte solitaire[5] vu en opposition avec la solidarité. Cette dichotomie engendre un enchaînement de rapports logiques dont la persistance du caractère indissociable devient problématique. L'écriture est en effet un acte solitaire, la solidarité ne venant que dans la (re)connaissance de l'autre. C'est par rapport à l'autre que la vérité sur soi doit se révéler, mais elle est dominée par un échec. Nous pensons que regarder *Prochain épisode* comme un résultat du pacte de l'écriture serait révélateur dans l'idée de rapport entre les aucteurs[6] et leurs diégèses respectives. Une première étape que franchit le roman dans l'évolution de la narration aquinienne est influencée par la mise en question des rapports entre les niveaux du texte en fonction de la posture des narrateurs. Mais avant d'arriver à la manifestation entière du narrateur dans le texte, c'est le texte même qui est étudié. Nous remarquons un renversement de situation par rapport à ce problème dans la suite des écrits romanesques ; ainsi, dans *Prochain épisode* c'est le texte qui occupe la première place, en revanche dans *Trou de mémoire* il y a une focalisation sur les rapports entre les instances auctorielles qui génèrent le texte. Cependant, choisir entre la priorité de l'écrit et celle de l'identité de celui qui écrit n'est pas chose facile. Un point de vue devenu classique, pourrait-on dire, concernant cette première perspective, de la supériorité du texte sur son auteur. Le narrateur se sent devancé par son récit, il n'y peut rien. Dans ce contexte, la seule raison pour laquelle l'auteur-narrateur (l'aucteur) écrit c'est le sens nouveau qu'il veut donner à l'action. Echec antérieur d'un

---

[5] D'après le critique Serge Doubrovsky (*Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, P.U.F., 1988) toute écriture autobiographique peut être vue comme produit post-analytique, de sorte qu'elle se mette en opposition avec le concept d'autobiographie classique. Plusieurs rapports sont solutionnés ainsi : l'individuel et le collectif créent une succession du type individuel – collectif – individuel sur le modèle analyse = solidarité et écriture = être solitaire.

[6] Nous nous permettons d'utiliser le terme d'« aucteur » pour désigner l'identité auctorielle (ici le narrateur-auteur), de la même façon qu'on emploie « acteur » pour l'identité actorielle (narrateur-personnage).

révolutionnaire enfermé qui ne peut plus agir autrement que par un acte scripturaire, doublé par un échec projeté dans le contenu de son récit, l'histoire qui tourne en rond est le moi qui cherche à s'affirmer.

Dans le cas du narrateur-auteur de *Prochain épisode* passer à l'écriture c'est se désolidariser du collectif après avoir été obligé de nier l'acte révolutionnaire. L'enfermement est double, une fois par la rupture produite avec les autres afin de revenir à soi-même, complété par l'emprisonnement dans la cellule de l'hôpital psychiatrique. Le narrateur se voit envahi par une sorte d'obligation de se découvrir à travers le texte ; mais le roman qu'il écrit est un cercle vicieux, dominé par l'échec, puisqu'il faut pouvoir être solitaire et solidaire à la fois pour respecter la condition essentielle de l'écrivain.

En revenant au rapport auteur / récepteur, nous rappelons que toute écriture autobiographique nécessite l'existence d'un pacte de lecture qui lui confère son statut d'œuvre viable. Philippe Lejeune précise en ce sens :

> *« Si* […] *l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique »*[7].

Si l'enjeu de l'écrivain n'est pas de centrer l'écriture personnelle sur le problème de l'équivalence parfaite entre personnage et personne réelle, mais de créer un horizon d'attente qui se soumet plutôt aux lois des similitudes, on arrive à la conclusion que l'acte d'écrire est un dédoublement masqué impliquant une objectivation de l'instance narrative. Cependant, cette objectivation n'est pas recherchée dans le premier roman aquinien, le point d'intérêt étant déplacé vers l'écriture. Si le narrateur se pose une question fondamentale, celle-ci serait « pourquoi j'écris ? » et non pas forcément « pour qui j'écris ? ». L'allocutaire n'est pas important dans cette communication et ce n'est

[7] P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 46.

pas parce qu'elle n'existe pas dans l'abstrait. La justification plausible est celle que l'auteur-narrateur ne croit pas dans ses capacités narratives, il voit déjà son entreprise vouée à l'échec, et lui prévoit le même destin que son acte révolutionnaire, antérieur à l'écriture :

> *« Désemparé aussi par ce que j'écris, je sens une grande lassitude et j'ai le goût de céder à l'inertie comme on cède à une fascination. Pourquoi continuer à écrire et quoi encore ? »*[8].

Le statut particulier de l'écriture en ***je*** de *Prochain épisode* tient de la distribution des rôles des actants. Le triangle de Genette (auteur-narrateur-personnage) qui aide à circonscrire le récit dans les catégories hétérodiégétique ou homodiégétique propose des rapports entre les actants sur le principe identité / non-identité. L'association des attributs des acteurs de la narration sous une seule et même fonction est connue comme caractéristique principale du récit autodiégétique. Ici, les rôles se définissent d'une façon particulière, qui relève plutôt du contraste que de la ressemblance. Il s'agit de la différence entre celui qui écrit, celui qui raconte et celui qui agit. Le narrateur n'est pas implicitement écrivain lorsqu'il exerce sa fonction ; il raconte, mais ne pense pas à transcrire. Le cas d'identité entre narrateur et auteur impose la situation spéciale dans laquelle l'écriture devient un acte conscient et analysé.

Dans cette perspective, nous rappelons la division opérée par les critiques de la narration sur le sujet de l'écriture autobiographique, parties appelées le « moi narrateur » et le « moi de l'action »[9]. Dorrit Cohn commente la dépendance des deux « moi » dans le récit en ***je***. Sur le plan temporel la narration du personnage-narrateur se manifeste autrement que dans le cas du récit hétérodiégétique. Cette temporalité contrôlée par le narrateur qui bascule entre le présent de l'écriture et le passé de l'action peut constituer un facteur de liberté. En ce sens, l'exemple de *A la recherche du temps perdu* utilisé par Cohn vient accentuer l'importance de

[8] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 10.

[9] Distinction faite pour la première fois par Leo Spitzer et reprise entre autres critiques de l'écriture à la première personne par D. Cohn, dans *La transparence intérieure*, Seuil, 1981.

l'acte d'écrire comme résultat d'un processus intellectualisé dans le récit personnel et emmène à l'opposition entre l'activité narrative consciente et la mémoire involontaire, la dernière étant vue comme « *condition nécessaire, mais pas suffisante pour recréer le passé par le moyen du récit* »[10]. Proust insiste sur cette révélation que la lucidité créatrice apporte : « *La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature* »[11]. En partant de cette idée, nous nous permettons une parenthèse afin de rejoindre la conception d'Hubert Aquin sur la littérature et sur la condition de l'écrivain :

> *« Je trouve que l'ego de l'écrivain doit évacuer au maximum l'écriture. L'écriture a fait l'objet, hélas, de tous les investissements égocentriques imaginables, à tel point que cette écriture surchargée et porteuse de n'importe quoi a fini par se substituer à la littérature et qu'elle empêche, à la limite, la communication, tellement ce qu'on y a déposé la rend inconductible. L'écrivain doit se sacrifier un peu, comprendre que l'écriture n'est pas un objet en soi et qu'elle n'a de valeur que si elle est effectivement inversée par l'opération de la lecture. Ecriture n'égale jamais littérature »*[12].

L'article *« « La disparition élocutoire du poète » (Mallarmé) »* est aussi, indirectement, une considération rétrospective (l'article est publié en 1974) sur la qualité du discours à la première personne. Cet article est contemporain de la parution du dernier roman ; celui-ci change de position vis-à-vis de l'emploi des voix narratives. Il est révélateur d'une évolution qui est sensible dans l'ensemble de la littérature romanesque québécoise :

> *« Aux yeux de certains, l'écriture serait un exutoire de l'inconscient ou un instrument pratique d'introspection. Je doute beaucoup des avantages que présente l'écriture à cet égard quand je la compare aux techniques d'introspection de la psychologie et de ses dérivés, comme je mets en question son pouvoir d'expressivité quand je songe aux autres arts d'expression, plus spectaculaires et plus généreux. L'écriture a plutôt une fonction communicative à laquelle on ne peut se soustraire »*[13].

---

[10] D. Cohn, op.cit., p. 170.

[11] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « La Pléiade », III, p. 895.

[12] H. Aquin, *Blocs erratiques*, p. 314.

[13] Ibid., p. 314.

L'apparition du lecteur dans le schéma constitue une reconnaissance de l'écriture. Dépendante du lecteur, l'œuvre littéraire s'avère en effet le résultat d'une collaboration étroite entre l'écriture et la lecture :

> *« L'écriture est une lecture inverse et la lecture, une écriture inverse. Donc, l'écriture est l'inverse de la passive lecture et la lecture, l'inverse passif de l'écriture »*[14].

Mais, pour revenir à *Prochain épisode*, nous constatons que ce rapport n'est pas réalisé, surtout quand on a affaire à un roman focalisé sur l'écriture.

Tout d'abord, il faut remarquer l'acte de lecture qui est implicite ; il n'est pas commenté et ne rentre pas dans la préoccupation principale de l'écrivain. En ne s'adressant pas à un lecteur virtuel, la lecture passive se fait par l'auteur-narrateur en personne. Nous nous demandons quel type de confession peut être celle qui ignore son récepteur, si on prend pour exemple des confessions bien connues, comme celle de Rousseau. La liaison auteur – lecteur est difficile dans le cas du premier roman aquinien. Ce n'est pas le lecteur qui manque à ce roman, mais la volonté de l'auteur de lui donner droit à la réception. L'écriture est vouée à l'échec parce que le contexte dans laquelle elle est faite correspond à l'échec de l'action qui la précède. Ce refus du livre[15] vient à l'encontre du désir de l'écrivain de faire un anti-roman. Le lecteur n'est pas éliminé, il est seulement éloigné du texte. Son acte sera situé au-delà des limites de l'œuvre, dans un futur du roman à venir, et la signification du titre est très transparente en ce sens. En lui attribuant un pareil statut, *« le lecteur est un* ***désœuvré****, non pas qu'il n'ait rien à faire*

---

[14] Idem., p. 313.

[15] Syntagme utilisé par Jocelyne Lefebvre dans le titre de son article « Prochain épisode *ou le Refus du Livre* », *Voix et Images du Pays V*, Montréal, *Les Presses de l'Université du Québec*, 1972, p. 141-164. L'auteure explique quelles sont les raisons pour lesquelles le premier roman aquinien peut être appelé un anti-roman, en prenant quelques repères de la rhétorique – l'allusion, les structures binaires, la vacuité sémantique, les procédés du lyrisme – et de l'esthétique aquiniennes – le dédoublement, la réalité / la fiction, le temps et l'espace.

[…], *mais parce qu'il attend qu'on lui propose une œuvre. Son désœuvrement appelle une œuvre* »[16].

En deuxième position dans la justification de l'absence du lecteur est l'argument de la cyclicité du roman. Nous nous attendons à un retour de l'écriture à son auteur après la lecture, car la réaction du lecteur implicite doit montrer comment le roman a été perçu. Mais l'existence du roman en tant que produit fini recevable comme valeur artistique tient aussi de l'intention de l'auteur.

Les questions formulées par Aquin dans son article de 1974, tournant autour des problèmes généraux de la littérature se réfèrent bien évidemment à sa propre expérience d'écrivain et rejoignent nos propres questions :

> « *Qu'est-ce qu'un lecteur recherche en abordant un roman ou une suite de romans ?* […] *– Dans un autre ordre, quelle est donc la motivation de certaines personnes à écrire des romans ? – Les grandes innovations littéraires portent-elles sur l'écriture ? Dans ce cas, est-ce pour la dynamiser vers le lecteur ou pour la magnifier, la disloquer, la surchiffrer – l'éloignant ainsi de plus en plus de son terme ? – L'écriture, devenue désécriture, est-elle encore une lecture inversée ? N'est-ce pas plutôt une manifestation d'orgueil de l'écrivain confiné au désespoir de son isolement social ?* »[17].

Dans l'esprit de révolte exprimé par Aquin dans l'article précédemment cité, *Prochain épisode* est le roman d'un échec. Sur le plan intra-diégétique, cet échec se manifeste par un rejet de toute volonté fictive de la part de l'auteur.

Un autre problème concernant *Prochain épisode* est celui généré par l'opposition entre le récit et le monologue intérieur qui est à son tour le résultat de la distinction basique proposée par Benveniste entre les pôles de l'énonciation, le discours et l'histoire. Les précisions faites par Dorrit Cohn autour de ces termes nous aident à configurer notre démarche autour de la construction de l'écriture auto-référentielle dans

---

[16] H. Aquin, *Blocs erratiques*, p. 316.
[17] Ibid., p. 315.

la narration aquinienne. Comme les théories de Benveniste[18] sur les modes énonciatifs sont considérées actuellement trop radicales par leur manière d'exclure toute possibilité d'historicité dans le récit à la première personne, Starobinski et Genette élargissent les sens liés au dualisme étroit constitué par l'axe objectif / subjectif dans la typologie narrative. L'histoire n'est plus un atout exclusif du récit à la troisième personne, ni le discours une caractéristique appartenant uniquement au monologue intérieur. Les fusions sont possibles, et des cas existent dans l'histoire de la fiction narrative. Les éléments nous aidant à aborder le premier roman d'Hubert Aquin sous cet angle sont présentés par la critique américaine en tant que résultats d'un fusionnement des traits distinctifs des deux formes. Si le monologue se manifeste à la différence du récit par *« l'absence de rigueur chronologique dans la présentation des faits passés, l'accent mis sur l'instant de l'énonciation, l'emploi de structures linguistiques qui ne sont pas celles de la communication »*[19], la mémoire et la chronologie entraînent pour celui-ci des cas particuliers. Cohn inventorie quatre cas de narrations autobiographiques, récits et monologues, gérés ou non par l'ordre chronologique. Le premier est le récit autobiographique, écriture personnelle historiée, le second le récit remémoratif, histoire en ***je*** résultant des associations libres de la mémoire, le troisième est le monologue autobiographique, narration-confession chronologique sous forme de *« répétition en vue d'une*

[18] Benveniste classifie la narration en discours et histoire ; le discours comprend toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, alors que l'histoire est le récit des événements passés. L'histoire exclut donc la catégorie autobiographique, et le narrateur avec. Genette oppose le récit (l'histoire chez Benveniste) au discours, Hamburger va plus loin et oppose la narration à l'énoncé (discours). Pour cette dernière, les traits linguistiques qui séparent les deux termes dichotomiques sont : 1. l'utilisation des verbes de processus interne à la troisième personne (avec la mention que ces verbes peuvent être utilisés dans l'histoire, vue comme source documentaire, et dans le récit de fiction, avec un narrateur omniscient) ; 2. *L'erlebte Rede* (style indirect libre), qui est un moyen de présenter directement la pensée intérieure d'un personnage. Nous précisons que la notion d'histoire sera utilisée dans notre analyse avec le sens de succession d'événements qui sont ou peuvent être racontés par un narrateur ; mais nous considérons que l'histoire peut appartenir à la catégorie autobiographique, tant que celle-ci est une fiction.

[19] D. Cohn, op.cit., p. 207.

communication »[20], et en dernier lieu le monologue remémoratif, narration non-chronologique axée sur le discours personnel. Le premier et le dernier des cas nous intéressent plus particulièrement, parce qu'ils se retrouvent dans les deux parties de la diégèse de *Prochain épisode*. Dorrit Cohn prend le cas du roman *La Route des Flandres* de Claude Simon et cite le commentaire de son auteur pour revenir à une conclusion sur le procédé mnémotechnique :

> « *"A la différence d'une chronique où les faits sont relatés au fur et à mesure de leur déroulement, l'auteur entreprend moins* […] *de raconter une histoire que de décrire l'empreinte laissée par elle dans une mémoire et une sensibilité." L'intention, on le remarquera, est là aussi essentiellement mimétique : c'est bien de "décrire" qu'il s'agit ; mais le modèle n'est plus celui de la communication autobiographique (raconter sa propre histoire), c'est celui de la mémoire s'impliquant elle-même* »[21].

Dans cette perspective, la mémoire et la chronologie seront liées par une liberté que l'auteur peut se permettre :

> « *La seule continuité dans le temps qu'offre le monologue remémoratif est celle de l'esprit qui laisse surgir le souvenir.* […] *Par leur structure temporelle, les monologues remémoratifs sont donc non seulement moins contraints que les autres types de fiction rétrospective, mais plus libres aussi que les monologues autonomes, qui s'attachent à la simultanéité de l'expérience* »[22].

Un élément qui fait le lien avec le rapport précédemment exposé entre l'écriture et la lecture du texte autobiographique est celui du sens nouveau attribué par la critique narrative contemporaine au concept de discours. Si pour Benveniste le discours est une énonciation supposant un locuteur et un auditeur, maintenant il est perçu comme ne s'adressant *« à personne, surtout pas à un lecteur »*[23]. Ainsi, *« en abandonnant sa fonction de communication, le discours intérieur en acquiert*

[20] Ibid., p. 208.
[21] Ibid., p. 210-211.
[22] Ibid., p. 211.
[23] D. Cohn reprend la définition du monologue intérieur comme discours donnée par John Spencer dans la *Review of English Litterature*, 1965 : *« discours écrit pour être lu comme un discours oral entendu à l'insu du locuteur »*, op.cit., p. 216.

une autre, qui a à voir avec l'expérience intime : il est en mesure de rendre compte d'événements qui se produisent en même temps que leur énonciation »[24]. En relevant les complexités acquises par le discours dans l'écriture autobiographique, nous devons prendre en compte l'apparition de nouvelles valences générées par la temporalité de / dans l'acte scripturaire. *Discours de l'autobiographie* (ou du récit) et *discours du monologue* peuvent paraître des associations syntagmatiques contradictoires ou tautologiques, mais elles se réfèrent directement à l'emploi du temps présent qui redonne à la catégorie du discours la qualité essentielle de s'investir de capacités fictives afin de créer par le biais du monologue intérieur un genre littéraire distinct :

> « […] *l'expression des mouvements de conscience du narrateur par lui-même se situe à l'une des extrémités du genre autobiographique lui-même, au point où l'"histoire" se perd dans le pur "discours", au point où, comme le dit Starobinski, "l'événement n'est autre que le déroulement même du monologue, indépendamment des "faits" relatés, qui deviennent indifférents"* »[25].

Entre le discours du narrateur et la narration de son personnage, le seul lien reste l'utilisation au niveau de l'énonciation de temps communs, le passé de la remémoration et le présent de l'action. Ainsi, en dépit de la rupture entre la réalité du vécu et la fiction, les cas sont comparables. Les deux narrations distinctes à la première personne ne pourraient être entièrement séparées l'une de l'autre dans les fragments appartenant aux deux instances narratives. Aucune d'entre elles n'a l'exclusivité du monologue ou du récit autobiographique. L'entremêlement reste la possibilité viable de donner cours à une structure unique dans laquelle les similarités possibles mènent à la conclusion qu'une fin identique est envisageable. La mise essentielle du roman d'Hubert Aquin est de basculer entre deux structures narratives, récit et monologue, afin de donner l'image d'un discours autobiographique qui fraie sa voie propre à travers plusieurs modalités énonciatives.

---

[24] D. Cohn, op.cit., p. 217.

[25] Ibid., p. 216.

La temporalité joue un rôle important dans la narration. Nous nous retrouvons devant l'utilisation des trois temps verbaux, présent, passé et futur, qui se lient aux divers niveaux du discours (autobiographique ou du monologue) et se mélangent. Les phrases du début du roman qui servent à situer le narrateur dans sa qualité d'écrivain se fixent sur l'emploi de deux temps, le présent et le futur :

> *« J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé. Je ne sortirai pas d'ici avant échéance. Cela est écrit en plusieurs copies conformes et décrété selon les lois valides et par un magistrat royal irréfutable »*[26].

Suspendu entre le présent de l'écriture, seule échappatoire dans l'enfermement, et le futur de la libération, le narrateur oublie le passé. Il ne revient que plus loin, dans une première réflexion rétrospective de l'écrivain sur sa vie :

> *« Plus j'avance dans le désenchantement, plus je découvre le sol aride sur lequel, pendant des années, j'ai cru voir jaillir une végétation mythique, véritable débauche hallucinatoire, inflorescence de mensonge et de style pour masquer la plaine rase, atterrée, brûlée vive par le soleil de la lucidité et de l'ennui : moi ! »*[27]

Des fragments intercalés des deux narrateurs apportent une confusion dans le premier chapitre, de sorte qu'on ne sait plus qui parle. On ne se pose aucune question concernant l'appartenance du texte au narrateur enfermé qui écrit, puisqu'il utilise le présent de la narration, mais les fragments rétrospectifs insérés trois fois dans le monologue brisent la continuité de celui-ci et imposent une séparation des deux instances auctorielles auxquelles elles appartiennent. Une première fois c'est le narrateur qui dévie son monologue du présent vers le passé afin de circonscrire son rôle de personnage hanté par sa mémoire :

> *« Une journée d'hiver, en fin d'après-midi, nous avons roulé dans la campagne d'Acton Vale.* […] *Pour la première fois, nous avons entremêlé nos deux vies dans un fleuve d'inspiration qui coule encore en moi cet après-midi, entre les plages éclatées du lac Léman. C'est autour de ce lac invisible que je situe mon*

[26] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 5.
[27] Ibid., p. 14.

intrigue et dans l'eau même du Rhône agrandi que je plonge inlassablement à la recherche de mon cadavre »[28].

Une phrase située plus loin témoigne seule de cette hantise, qui est l'absence de la femme aimée : « *J'ai déjà passé vingt-deux jours loin de ton corps flamboyant* »[29]. Mais la troisième séquence rétrospective renvoie à une autre instance auctorielle qui ne se situe pas au même niveau temporel ou spatial ; c'est le narrateur du récit second, fictionnel, qui s'insère dans le monologue du premier narrateur :

> « *L'autre soir à Vevey, je me suis arrêté pour prendre une chope de bière au Café Vaudois. En parcourant au hasard la "Feuille d'Avis", je suis tombé sur un entrefilet que j'ai pris la peine de découper sournoisement.* […] *Mystifié en quelque sorte par cette conférence et la corrélation subtile que j'ai décelée entre ce chapitre de l'histoire helvétique et certains éléments de ma propre histoire, j'ai fourré la petite annonce dans mon porte-monnaie et me suis promis de ne pas oublier, le 1er août, d'aller tuer le temps à Genève en tuant quelques milliers d'Helvètes à coups de balises, histoire de me faire un peu la main* »[30].

Dans le but d'éliminer toute différence de voix narrative et de créer de la sorte des similarités entre les fragments, surtout sur les modalités de la rétrospection, le narrateur 1 ne nous donne pas un préavis du passage d'un fragment écrit par lui-même à une séquence racontée par le narrateur 2, puisque tout se passe dans le même paragraphe. La seule différence discernable reste la pratique de la non-identité entre le ***je*** du présent et le ***je*** du passé, soutenue par l'opposition entre la valeur des verbes utilisés au présent et au passé : des verbes de devenir au présent, marquant la permanence des actions – « ***j'assiste*** *à ma solution* », « ***j'inspecte*** *les remous* », « ***je surveille*** *tout ce qui se passe ici* », « ***j'écoute*** *aux portes de Lausanne Palace*, « ***je me méfie*** *des Alpes* » –, contre des verbes d'état au passé composé, marquant une action momentanée de courte durée – « ***je me suis arrêté*** *pour prendre une chope de bière* », « ***je suis tombé*** *sur un entrefilet* », « ***j'ai pris*** *la peine de découper* », « ***j'ai fourré*** *la petite annonce* ».

---

[28] Ibid., p. 8.
[29] Ibid., p. 9.
[30] Ibid., p. 9-10.

Nous revenons ainsi à l'opposition « moi de l'action » / « moi narrateur ». L'alternance des deux voix narratives se fait plusieurs fois dans le roman, quand il s'agit des chapitres appartenant au monologue ou bien de ceux constituant le récit fictionnel :

> *« Je ne peux pas briser les cerceaux qui m'enserrent, pour aller vers cette maison qui nous attend sur la route sinueuse qui va de Papineauville à la Nation, pour aller vers toi, mon amour, et vers les quelques journées d'amour que je rêve encore de vivre. Mais comment me dépendre de cette situation ? Impossible. Comment me défaire de H. de Heutz ? Le capot du coffre-arrière s'entrouvre lentement sous le ressort. Je fais un bond en arrière »*[31].

En revenant aux classifications faites par Dorrit Cohn sur la représentation de la vie psychique dans le roman, nous pouvons circonscrire les modalités énonciatives utilisées par Aquin afin de voir si dans la dichotomie monologue / récit le résultat des combinaisons narratives spécifiques à ce type d'écriture à la première personne se soumet à un schéma de fonctionnement.

En vertu du souci de différenciation entre le présent et le passé d'une part et entre le réel et le fictionnel d'autre part, le narrateur-auteur de la diégésis 1 procède à une distinction des rôles occupés par les actants dans la narration. Le résultat est une séparation du texte de *Prochain épisode* en deux parties correspondant au monologue remémoratif narrativisé et au récit autobiographique. Mais, par une combinaison des perspectives, nous sommes également mis dans la situation de parler d'un cas rendu plus complexe par la multiplication des actants – celui qui écrit, celui qui raconte et celui qui agit –, donc le rapport invoqué par Dorrit Cohn moi de l'action / moi narrateur devient assez insuffisant pour notre analyse. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'exclusivité de la perception univalente d'une autorité narratrice ou d'une simple présence actorielle ne peut pas être prise en compte à cause des similitudes au niveau de l'écriture et de l'écrit (du plan du narrateur et du plan du narré). En ce sens, nous avons affaire à un

---

[31] Ibid., p. 75.

double processus de remémoration, qui se produit sur les deux plans, de l'auteur-narrateur et du personnage-narrateur.

On ne saurait nier le caractère dissimulateur de l'écriture autobiographique dans *Prochain épisode*, en dépit de son allure de confession. Le narrateur est sous l'emprise du désir de ne plus cacher son passé ; l'écriture permet la confession, mais on rappelle aussi son caractère de décanteur lorsqu'il s'agit de décrire la vérité. En cela concerne en effet toute écriture fictionnelle : ce n'est pas reproduire le réel, mais donner une représentation de celui-ci, simuler l'authenticité promise au lecteur et créer l'illusion réaliste.

L'acte de création devient pour l'auteur une modalité d'assumer la situation limite dans laquelle il se trouve :

> *« Je me suis enfermé dans un système constellaire qui m'emprisonne sur un plan strictement littéraire, à tel point d'ailleurs que cette séquestration stylistique me paraît confirmer la validité de la symbolique que j'ai utilisée dès le début : la plongée. »* [32].

L'exil intérieur prend la forme du roman de fiction, de l'intrigue d'espionnage qu'il projette cette fois-ci dans un espace ouvert, en vue de compensation. En intervenant assez souvent dans le texte du roman par des interruptions de la fiction, le narrateur suggère son intériorisation par les remontées et les descentes dans le lac Leman, le recours à ce motif aquatique symbolisant ici le repliement vers soi-même et implicitement vers son rôle d'écrivain :

> *« Descendre est mon avenir, plonger mon gestuaire unique et ma profession »*[33].

La signification que prend l'image de la descente est celle d'une meilleure connaissance personnelle, tandis que l'ascension vers la surface est la manifestation de l'auteur-narrateur sur le plan extérieur, celui de l'acte direct d'écriture de l'œuvre romanesque. C'est l'image du créateur qu'Aquin nous esquisse dans cette phrase.

---

[32] Ibid., p. 18.
[33] Idem.

La confusion se répand sur les deux plans du roman ; non seulement on voit les identités des narrateurs fusionner vers la fin, mais également on se rend compte que basculer d'un récit à l'autre, ou plutôt de l'extra-diégésis vers l'intra-diégésis et vice-versa se fait avec une aisance déconcertante. On a une double perspective au niveau de l'énonciation : l'instance narrative du texte 1 qui constitue la trame générale du roman s'identifie avec la voix du narrateur-personnage de la trame 2, celle du récit fictionnel ; ainsi, le dernier parle de la situation événementielle du récit fictionnel, ici la poursuite en voiture dans la montagne, puis le premier intervient pour créer cette correspondance inévitable, qui, pour lui, en tant que voix extérieure au récit encadré, renvoie au contexte littéraire de création. On se demande quel ***je*** auctoriel domine le texte :

> *« Le temps passe et je mets un temps infini à traverser le col des Mosses. Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser ; chaque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs et je n'en finis plus de me déprendre dans les entrelacs de cette nuit intercalaire. L'événement qui a déjà pris trop d'avance sur moi se déroulera tout à l'heure, dans quelques minutes, quand je frapperai le creux de la vallée et la nappe fondamentale de ma double vie. Cette route entrelacée qui fuit à toute allure sous la traction de mes phares, ralentit soudain avant que j'arrive à Château-d'Œx. Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée »*[34].

Un déterminisme inévitable menace l'écriture aquinienne, celui lié au passé confus raconté par l'une des instances auctorielles, passé responsable d'une situation-limite, apparemment sans issue. Le détachement-objectivation est nécessaire au point où, si l'un, impliqué politiquement, échoue dans son action, il sera remplacé par l'autre, non-engagé mais virtuellement vainqueur :

> *« Un autre que moi, les yeux hagards et le cerveau purgé de toute antériorité, franchira la grille le jour de ma libération. Le mal que je ressens m'appauvrit trop pour que j'éprouve, à tenter de le désigner, le moindre*

[34] Ibid., p. 42-43.

soulagement. C'est pourquoi, sans doute, chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz, quand je songe que je suis emprisonné dans une cage irréfutable. Je passe mon temps à chiffrer des mots de passe comme si, à la longue, j'allais m'échapper ! Je fuselle mes phrases pour qu'elles s'envolent plus vite ! Et j'envoie mon délégué de pouvoir en Volvo dans le col des Mosses, je l'aide à se rendre sans accrochage jusqu'au palier supérieur du col et je lui fais dévaler l'autre versant de la montagne à une vitesse échevelée, croyant peut-être que l'accroissement de sa vitesse finira par agir sur moi et me fera échapper à ma chute spiralée dans une fosse immobile. Tout fuis ici sauf moi. Les mots coulent, le temps, le paysage alpestre et les villages vaudois, mais moi je frémis dans mon immanence et j'exécute une danse de possession à l'intérieur d'un cercle prédit »[35].

L'écriture n'est pas facile, puisque la métamorphose des narrateurs n'est pas complète ; le but est de trouver comment donner suffisamment d'énergie au récit pour qu'il remplace partiellement la force de l'action directe.

Et à ce moment, le succès de l'action révolutionnaire prévue pour l'avenir sera accompagné d'une écriture surgie non pas de l'imagination, qui ne trouve plus sa place dans ce contexte, mais de l'expérience vécue :

« Non, je ne finirai pas ce livre inédit : le dernier chapitre manque qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra. Ce jour-là, je n'aurai pas à prendre les minutes du temps perdu. Les pages s'écriront d'elles-mêmes à la mitraillette : les mots siffleront au-dessus de nos têtes, les phrases se fracasseront dans l'air »[36].

L'écriture ne se laissera pas attendre, parce que finalement elle est, comme l'action révolutionnaire, un défi lancé à l'écrivain.

[35] Ibid., p.43-44.
[36] Ibid., p. 166-167.

2.

TROU DE MÉMOIRE ET L'INTERSUBJECTIVITÉ

Il reste assez évident que pour l'unité du récit fictif qui constitue la trame générale du roman *Trou de mémoire*, une vision d'ensemble soit nécessaire, suggérée d'ailleurs par le commentaire du tableau de Holbein. Le roman ne prétend pas avoir de profondeur, mais des strates qui se superposent l'une sur l'autre, de sorte que l'agencement final prend la forme d'un masque, de « *la peau d'une peau* »[1]. Paradoxalement, la mise en abîme chez Aquin ne garde pas l'idée de profondeur, donc de l'histoire dans l'histoire, mais des plans divers qui se complètent réciproquement et qui, déformés par le procédé de l'anamorphose, doivent être aperçus de différents points de fuite, correspondant à la recomposition de l'image de chacun d'entre eux. Il faut distinguer alors dans cette perspective de la narration comment sont vus les textes à la première personne par les récepteurs intra-diégétiques. Entre le désir de faire une confession et celui de faire une biographie, en tenant compte de la différence implicite entre l'identité et la ressemblance, lequel est le plus approprié à être pris en compte ? Puisque la réalité est strictement personnelle, si elle est transmise, elle sera contestée et remplacée par une autre ; il s'agit alors d'une œuvre de fiction, donc d'un travail de fictionnalisation d'un événement. La multiplicité des voix dans *Trou de mémoire* démystifie le récit de chacun des narrateurs, par les interventions dans les textes biographiques et par les insertions des

[1] Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Bibliothèque Québécoise, 1993, p. 167.

notes en bas de page. Pour avoir une cohérence dans l'analyse de la narration, on devrait numéroter plutôt les instances auctorielles afin de reconstituer sous une image baroque les niveaux de la diégésis. L'authenticité des histoires est sous-minée par le commentateur obligé d'apporter des corrections au textes, pour rappeler au lecteur que ce qu'il lit est plutôt de la fiction, non pas de la réalité, et que les passages écrits par le narrateur ne sont pas biographiques. L'annulation de l'autorité auctorielle étant très agressive, le personnage-récepteur démonte le processus de création, se substitue symboliquement au lecteur et, en insérant sa propre interprétation, modifie le texte. Le narrateur Pierre X. Magnant écrit un récit qui constitue l'origine, ou la cause discursive de tous les autres textes qui vont lui graviter autour. On peut ainsi le considérer comme texte référentiel et il va déclencher les commentaires sur l'authenticité et / ou la fictivité du réseau narratif qui se tisse autour de lui. La reprise de l'histoire racontée par Magnant autorise plusieurs points de vue : le premier est celui de l'éditeur qui reproche à l'auteur les prétendues digressions fictionnelles du manuscrit ; une autre perspective, celle de RR, change complètement les données du problème et effectue la métaphorisation à l'aide de l'analyse du tableau de Holbein. L'authenticité est mise en question, de même que l'intrusion du fictionnel dans le récit, qui peut être soumise à un jugement trop radical. En conclusion, tout récit peut être conçu comme texte apocryphe, ou, en allant plus loin, comme palimpseste.

Une récurrence des narrations dans les romans qui succèdent à *Prochain épisode* se fait sentir. Elle tient d'une multiplication à partir d'un centre, d'une origine qui est la cause discursive. On peut prendre l'exemple du rapport entre le texte référentiel et ses variantes. Le narrateur commence par l'écriture d'une première instance narrative, Pierre Xavier Magnant, pharmacien révolutionnaire qui avoue, à la veille de son suicide, dans un manuscrit, le meurtre de sa maîtresse Joan Ruskin, femme médecin qui effectuait ses recherches en microbiologie. Le récit de Magnant constitue le point fort, le centre autour duquel vont

graviter les autres intrigues du roman et va déclencher les commentaires sur l'authenticité ou la fictionnalité d'une prétendue œuvre littéraire. Dans *Trou de mémoire* la reprise de l'histoire racontée par Magnant autorise plusieurs points de vue : le premier est celui de l'éditeur qui reproche à l'auteur les prétendues digressions fictionnelles du manuscrit ; une autre perspective, celle de RR, change complètement les données du problème et effectue la métaphorisation à l'aide de l'analyse du tableau de Holbein. L'auteur procède à une situation de type intertextuel externe, en citant ou paraphrasant des fragments de l'ouvrage de Baltrusaitis (*Anamorphoses ou perspectives curieuses*), auquel il ne fait pourtant aucune référence claire, à moins que, dans les notes en bas de page, RR commente le texte en rajoutant une remarque explicative – « *selon le grand historien d'art* » [2]. L'authenticité est mise en question, de même que l'intrusion du fictionnel dans le récit, qui peut être soumise à un jugement trop radical ; tout récit peut être conçu comme texte apocryphe. La fausseté des faits racontés par RR est apparemment invérifiable, mais pour l'éditeur elle est certaine, car dans son dédoublement se cache la personnalité du véritable auteur.

> « *J'ai conscience que je déçois le lecteur en lui révélant brutalement que j'ai inventé de toutes pièces le délire pseudo-hallucinatoire de Pierre X. Magnant qui, croyez-moi, n'a jamais existé ailleurs que dans mon imagination…* »[3].

Le jeu de rôles brouille les pistes et multiplie aussi les procédés utilisés. Après la longue contestation de la forme romanesque mise en exergue par P.X. Magnant dans son manuscrit, RR prend la parole en déclarant son identité de voix narrative, dédoublée dans les fragments du pharmacien. A ce moment, toute écriture sur l'authenticité du discours tourne à la dérision. RR fait connaître son désir de créer à tout prix une œuvre de fiction et reconnaît la projection de sa personnalité dans le personnage Magnant comme unique possibilité de réaliser, sur le plan de l'imaginaire, son histoire ; le récit de RR devient ainsi une

---

[2] Ibid., p. 148.
[3] Ibid., p. 140.

nouvelle confession qui change les données de la narration initiale, en la transformant en une fiction. Dans le processus de « *re-narrativisation* » (cf. à Robert Richard) les rôles sont inversés. Chaque séquence qui succède à une autre détruit l'intégralité de celle-ci et trompe l'horizon d'attente du lecteur. Les trois identités narratives qui se substituent à chaque reprise d'un épisode ne font que présenter d'une manière de plus en plus distanciée le récit initial en offrant des clés de lecture :

> « […] *mon propos n'est pas tant de porter un jugement littéraire sur cet écrit que de prévenir le lecteur de sa qualité non fictive* » [4].

Le combat qui s'engage entre les narrateurs est mené avec l'intention de remporter la victoire finale sur le récit. L'éditeur se sent obligé d'apporter des retouches formelles au manuscrit qu'il possède et se retrouve même privilégié pour y laisser sa trace :

> « *Le roman de Pierre X. Magnant se présente à nous comme absence de roman ; son coefficient de réalité est bien près du zéro absolu.* » [5].

A son tour, RR (« *RR ne sont pas vraiment mes initiales ; c'est en quelque sorte un pseudonyme abrégé dont je me suis affublée et qui n'est pas sans exprimer ma volonté initiale de me situer d'emblée au niveau de la fiction.* »[6]) assume la responsabilité d'avoir écrit le récit et, tout en annulant les accusations de l'éditeur sur l'authenticité du texte, relance l'histoire sur la voie de la fiction littéraire.

La farce de l'auteur ne finit pas ici, elle continue avec la réapparition de l'éditeur, qui se déclare entièrement désarçonné par la confession de RR. Malgré ce qu'on attend, sa réaction est imprévue en se déclarant d'accord avec les divagations de la prétendue femme écrivain qui suggère involontairement une nouvelle perspective d'interprétation du récit. La technique d'analyse s'inspire de la manière baroque de construction en anamorphose. L'éditeur pense que ce texte inédit écrit pendant son absence et ajouté au manuscrit est une clé de lecture très

[4] Ibid., p. 79.
[5] Ibid., p. 80.
[6] Ibid., p. 139.

pertinente pour le roman de Magnant. Le mystère de l'anamorphose du crâne dans le tableau de Holbein est le sens même de la célèbre œuvre baroque. Mais l'éditeur se demande si l'utilisation de cet exemple n'est pas dans une certaine mesure nécessaire, car il concorde très bien avec la problématique centrale du récit mis en discussion. Alors, il trouve de nouvelles dimensions à l'histoire racontée par le pharmacien dans son délire narcotique et voit à l'aide d'une analyse en perspective que l'écriture respecte le modèle de l'œuvre picturale : les Ambassadeurs se dédoublent en personnages et le crâne devient le symbole du meurtre qui conclut leur relation amoureuse, le tapis oriental constituant la trame fictive du récit. Dans le secret des « Ambassadeurs » se dissimule aussi la structure de tout le roman *Trou de mémoire*, pas uniquement du récit de Magnant / Rachel Ruskin :

> *« Il s'agirait donc d'un texte à clé ; et il faudrait, dans ce cas, en modifier l'optique – de même que le spectateur du tableau de Holbein finit par regarder ce tableau selon d'autres critères que ceux qu'il a développés dans un musée… Cette hypothèse me tue – elle me tue, car elle m'oblige à conférer un certain sens au texte écrit par cette folle… »* [7].

Le centre d'intérêt restera l'histoire de l'assassinat autour de laquelle s'esquisseront les autres éléments de la narration. Dans l'intention de prouver l'authenticité des faits relatés, les velléités concurrentielles des narrateurs se manifestent encore sous la forme de notes ajoutées aux séquences écrites par chacun d'entre eux :

> *« Cet autre "auteur" non seulement se permet de modifier le texte de Pierre X. Magnant, mais, ce faisant, il conteste l'entreprise même de son récit en le traitant sans pudeur comme s'il s'agissait d'un ouvrage de l'imagination et non pas, tel que l'a souhaité son auteur, en tant que manuscrit autobiographique et en qualité d'aveu pur. »* [8].

On rencontre partout en bas de la page les commentaires de RR et de l'éditeur ; leur fonction est d'apporter des corrections strictement

---

[7] Ibid., p. 157.
[8] Ibid., p. 120.

nécessaires au récit, nées d'un besoin exagéré de respecter toujours la véracité des faits, ou bien d'afficher une érudition typiquement baroque.

Parmi les notes de RR, on en trouve une sur le passage de P. X. Magnant qui se surprend à décrire des endroits (l'Afrique) où il n'a jamais été (*« …je remets en question l'authenticité du passage où Pierre X. Magnant décrit ce voile lagunaire qui cintre la Côte des Esclaves. »* [9]). Le mensonge de l'assassin est révélé et toute tentative de dissimulation est annulée par la suite : *« Ce brouillage de piste ne fait que donner une preuve supplémentaire de la capacité qu'avait P. X. Magnant de se dédoubler »*[10]. Le révolutionnaire meurtrier se cache derrière l'identité de l'éditeur et fait semblant de s'objectiver en commentant son propre texte. La faute qu'il commet démontre la parfaite identification avec son double, imprégné pourtant des réminiscences de la première personnalité empruntée.

Le processus de création de l'œuvre a lieu conformément à une série de narrations et de relectures, de transsubstantiations qui modifient l'écriture autobiographique en fiction. Le critique Robert Richard[11] établit en ce sens une stratification des récits sur deux niveaux, le premier contenant l'autobiographie de Magnant et le second la reprise de cette histoire par RR. La « *re-narrativisation* » qu'opère RR sur le récit à l'aide de l'exemple bien inspiré de l'anamorphose aboutit à des déplacements de signification applicables dans tout le roman. La reprise du manuscrit par l'éditeur / auteur après l'ajout du fragment fictionnel lui donne avec la stratégie inédite de lecture une autre image :

> *« Comment le lecteur pourra-t-il se reconnaître si je perds pied, moi l'éditeur, dans ce courant désordonné de chapitres et d'interprétations ? »*[12].

On peut remarquer le fait que les propos des personnages riment très bien avec les conceptions esthétiques aquiniennes et c'est toujours le personnage qui parle. Le romancier brouille beaucoup les pistes par les

---

[9] Ibid., p. 114.

[10] Ibid., p. 235.

[11] Robert Richard, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, essai, Editions de l'Hexagone, Montréal, 1990.

[12] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 158.

narrations multiples, renverse les situations, recompose la dimension temporelle en utilisant le mécanisme de la mémoire, somme toute, expose une œuvre dépourvue de complexes, un défi à la tradition. Le roman parlant du roman qui est en train de se faire était son premier but dans *Prochain épisode*, il continue dans les deux autres qui suivent, mais avec un élan démesuré dans le cas de *Trou de mémoire*. Le rapport dialectique des négations et des affirmations sur la fictionnalité du récit est lié au dédoublement d'un auteur externe même. Entre les deux poids de la balance, il faut garder une position d'équilibre :

> *« A plusieurs reprises, sur ces pages débordantes d'une écriture dansante, l'auteur fait des allusions au roman qu'il écrit ou qu'il voudrait écrire ou qu'il devrait comprendre, mais aucun lecteur avisé ne peut croire que ces allusions, à cause même de leur caractère "allusif", confèrent tant soit peu de réalité au fameux roman dont il est question »*[13].

Un peu plus loin, le commentaire continue sur l'enjeu connu de l'authenticité textuelle :

> *« Il y a non seulement coïncidence entre la réalité décrite et la vraie, mais succession de l'écrit à la réalité ; le manuscrit de l'éditeur a succédé, dans l'ordre temporel, au déroulement des événements qui font l'objet de la narration. Ni prophétique, ni fictif, ce livre imparfait comporte quand même des qualités propres qui méritent de retenir l'attention : d'abord ce "tonus" désordonné de la parole chez l'auteur : cette espèce de style inflationnaire et désespéré ; puis, en second lieu, la façon dont Pierre X. Magnant a déformé l'histoire vraie qu'il confesse par écrit ».*[14]

La justification de l'écriture fictive / non-fictive est celle de la simulation, déclenchée par une attaque psychotique qui *« est assimilable à certains types de délire d'exagération, de sursimulation, de faux aveux ainsi que d'autres manifestations pathologiques atypiques »*.[15] Le jeu entre l'authentique et le non-authentique est symbolisé également par la confrontation entre le personnage P. X. Magnant et son double. *« Mais je suis un autre »*[16] justifie aussi comment le réel peut se substituer au

---

[13] Ibid., p. 80.
[14] Ibid., p. 81.
[15] Ibid., p. 118.
[16] Ibid., p. 180.

fictionnel à l'intention de bien cacher l'assassinat commis par le vrai actant et au nom duquel sur le texte initial se superposeront les autres morceaux écrits. Il n'y a pas dans les deux premiers romans aquiniens un récit originaire bien délimité sur lequel reposent les autres narrations, puisque dans le cas de *Prochain épisode* l'histoire est circulaire et dans le cas de *Trou de mémoire* la parodie du discours combinée aux voix mêle tout dans un nœud gordien. Elle est ainsi un prétexte pour l'écriture.

L'entremêlement des voix des actants change les points de vue et dans l'ensemble du récit il instaure les renversements de situations et d'identités : le récepteur se transforme en narrateur et vice-versa, en passant d'un fragment de texte à un autre. En effet, un texte biographique peut devenir fictionnel ou perdre sa crédibilité auprès d'un récepteur du passage écrit – et, pourquoi pas, celle du lecteur passif aussi –, c'est-à-dire redevenir suspect en ce qui concerne sa vraisemblance. *Trou de mémoire* exploite ce procédé de succession de situations confuses dans presque chaque chapitre. Les personnages racontent à tour de rôle plusieurs histoires qui gravitent autour de la personnalité du pharmacien révolutionnaire. Mais les points de vue sont différents, puisque plusieurs d'entre eux se présentent masqués, en jouant double, dans l'unique intention de révéler la vérité sur le meurtre commis par le personnage central. On peut constater la manière, agressive même, parfois, d'insertion d'un commentaire dans le texte de l'autre, sous la forme de notes, au début, puis par des fragments rajoutés en guise de commentaires :

> *« Le récit de P. X. Magnant se trouve d'emblée investi de propriétés masquantes. Dans cette optique, la littérature se trouve dépourvue de toute fin autonome, de toute fonction expressive. Elle est un masque absolu, un voile opaque, chargé d'hyperboles, un voile aveugle qui cache la réalité et doit la cacher »*[17]*("note de l'éditeur") ;*
>
> *« Mais justement, l'auteur – en dépit de ses protestations "hallucinatoires" – n'écrit pas une œuvre de fiction, il raconte ce qu'il a vécu »*[18] *(chapitre "L'incident du Neptune").*

[17] Ibid., p. 57.
[18] Ibid., p. 82.

La structure du roman nous démontre la fascination de l'auteur pour l'enchevêtrement narratif, dominante de son œuvre romanesque, élément qui pointe l'intérêt accordé au problème de l'identité des actants qui changent de rôle continuellement. *Trou de mémoire* se distingue des autres romans par une multiplication des plans sur lesquels l'autorité auctorielle peut se manifester dans l'œuvre. Traditionnellement on accepte, en tant que lecteurs virtuels (extra-diégétiques), les marges du texte romanesque dans les repères imposés par l'auteur, c'est-à-dire tout ce qui est raconté par le narrateur et qui a une importance pour la cohérence du récit. Mais que se passe-t-il quand ces limites sont dépassées et quand on se rend compte que le texte en question est composé, à la manière d'un manuscrit d'auteur, comme texte-brouillon destiné à la publication, étape antérieure à la parution destinée au public et qui comporte tous les éléments paratextuels, tels que les annotations sous forme de notes infrapaginales ? Avec une structure pareille, Aquin nous met devant la réalité directe de la matérialisation du texte d'avant sa publication, processus dans lequel se trouve impliqué non seulement l'auteur réel du roman, mais aussi l'éditeur. Nous essaierons de faire un bref inventaire des parties du roman afin de déceler l'appartenance des morceaux narratifs aux diverses instances auctorielles existantes.

Trou de mémoire est composé de dix-sept parties ou chapitres, qui se complètent les uns les autres sous l'image d'un roman fragmenté à auteurs multiples ; l'unité n'est discernable que sous l'angle suggéré de manière répétitive par les narrateurs, celui de la recomposition structurelle par la lecture détachée. Aucune preuve ne laisse le lecteur choisir entre les authenticités des textes puisque aucun narrateur ne présente une variante vérifiable au niveau de la réalité exposée. Une écriture objective ne permettrait pas un tel décalage de perception de l'événement, mais le vécu personnel domine tous les morceaux narratifs du roman, en le transformant en un puzzle de confessions disparates et divergentes. Le seul point de convergence se retrouve à l'extérieur du

texte proprement dit, dans l'extra-diégésis correspondant à une réalité extra-narrative et extra-fictive. On a affaire à un paradoxe, puisque parler de l'existence d'un monde extra-fictif dans la fiction même est un premier pas vers la reconnaissance du lecteur virtuel et du hors-texte et donc vers la transparence du roman, dans le sens d'une prise directe de conscience de l'ensemble du processus de création littéraire, qui va de la conception à la publication et la réception.

Pour Aquin rendre sa transparence à l'œuvre ne signifie pas nécessairement simplifier sa réception ; une interprétation correcte du texte aquinien nous oblige à suivre un chemin compliqué des perspectives multiples qui composent, sous l'image d'un entremêlement baroque, une intrigue simple mais rendue indéchiffrable au premier abord pour le lecteur non-averti. Il faut prendre du recul, nous dit le narrateur, qui est auteur et personnage à la fois. Le point de la perspective unificatrice, appelé en peinture point de fuite (car c'est la peinture qui sert de base allégorique à tout message transmis par le texte de *Trou de mémoire*), coïncide avec la solution proposée par l'auteur à un récit qui présente les marges de sa trame générale tout aussi visibles que celles des récits dont il est composé.

L'autobiographie, le journal et la correspondance servent de modèles de textes à la première personne dans *Trou de mémoire*. Le sujet est délimité par le spectre d'un meurtre commis par l'un des actants autour duquel se déroule l'action du roman. Pierre Xavier Magnant, pharmacien québécois et militant révolutionnaire, tue sa compagne Joan, jeune bourgeoise anglophone, et se réfugie derrière une nouvelle identité pour cacher son acte. Seul témoin, le texte, qui se veut être un roman autobiographique en vue de la publication, décrit en détail l'histoire du couple P.X. Magnant – Joan, au-dessus duquel plane dès le début l'ombre du crime qui sera commis par le pharmacien. Hanté par le meurtre qui passe pour un suicide aux yeux des autorités, Magnant témoigne dans le but de faire publier un roman strictement autobiographique ; mais sous une allure d'aveu pour un criminel rongé

par les remords, le texte du roman rajoute, à tour de rôle, d'autres témoignages mystérieux, ceux de personnages dont l'identité reste inconnue au lecteur jusqu'avant le dénouement de l'action. Le roman se transforme donc en une multitude de sous-textes, de notes explicatives, signées soit par l'éditeur, censé faire les dernières corrections avant la publication, soit par RR, supposément détentrice de la vérité sur l'affaire du meurtre. Au parallélisme des explications qui transforment l'autobiographie de Magnant en un récit amorphe s'ajoute un parallélisme des actions qui suivent le crime de Montréal ; ces événements qui se passent cette fois-ci en Afrique, et puis en Europe, sont vécus et racontés également dans un journal par un autre personnage, Olympe Ghezzo-Quénum.

Pharmacien ivoirien, double de son collègue québécois, Ghezzo-Quénum est introduit dans le roman par une lettre élogieuse qu'il écrit à Magnant. Fasciné par le charisme de son alter ego, ce dernier fournit dans sa lettre suffisamment d'informations sur sa personne pour que, plus tard, il soit lui aussi hanté par la présence du meurtrier. La vie de l'Africain en sera profondément affectée, puisque sa maîtresse, Rachel Ruskin, sœur de Joan, tombera aussi victime de P.X. Magnant, qui la violera. Le couple Olympe – Rachel, miné par cet incident, se détruit petit à petit. Des équivalences troublantes se créent ainsi entre les deux couples, car les partenaires appartiennent à des mondes différents, rendus opposés par les contextes géographiques et/ou historiques respectifs : un Québécois révolutionnaire qui vit avec une Canadienne anglophone et un Africain de couleur qui vit avec une membre de la WASP (white anglo-saxon protestant) nord-américaine nous rappellent le rapport dominant / dominé.

Un autre aspect est celui de la pharmacomanie qui entraîne les personnages dans des situations-limite aboutissant au suicide (le "suicide" de Joan et l'overdose de Ghezzo-Quénum). L'image du double est présente tout le long du roman. Il s'agit non seulement d'une dualité des personnages dans leur caractère, mais également d'une

répétition des actions, au niveau métadiscursif. Tout auteur de texte se sent responsable de son acte d'écrire et le justifie par rapport à l'événement passé auquel il se réfère ; l'action n'est pas décrite, elle est toujours racontée, ce qui est très important dans la prose aquinienne pour situer les actants, selon qu'ils se réfèrent à leur rôle d'instances auctorielles ou actorielles (d'après Lintvelt). La coexistence des deux types narratifs homodiégétiques est justifiée principalement par le motif du double, reposant sur la confusion identitaire des personnages, et s'accorde avec la complexité du texte pluriel formé de narrations différentes. Jaap Lintvelt parle de narration variable polyscopique pour ce genre de prose à narrateurs multiples. Il faut voir comment les instances narratives se distinguent les unes des autres et à quel type de fonction elles sont affiliées.

On a déjà parlé plus haut d'un parallélisme des personnages et des actions, mais aussi des textes, qui partent d'un noyau central, celui du manuscrit autobiographique de P.X. Magnant. En séparant les deux narrateurs principaux, Magnant et RR, sur deux plans, on se trouve en face de deux types de narrations homodiégétiques, le type auctoriel, principalement pour RR et le type actoriel, caractérisant en principal la confession du pharmacien québécois. A la base, Magnant écrit son texte puisque « *parler me perdrait* »[19], dit-il, et aussi puisque « *écrire ce roman me sauve de l'incohérence stérile du monologue parlé* »[20], affirmation qui s'insère parfaitement dans la logique du choix de la confession. On a donc affaire à un personnage-narrateur qui écrit dans un présent des remords sur un moment du passé qui a changé son existence. La rétrospection du narrateur offre la vision d'un meurtre analysé avec cette lucidité détachée postérieure à l'acte. Dans le récit de Magnant se font sentir deux perspectives du type homodiégétique, l'une actorielle, dominante, au présent de la narration, qui est une sorte de monologue intérieur, l'autre auctorielle, qui est au passé, temps de la remémoration. Les

[19] Ibid., p. 20.
[20] Ibid., p. 57.

complications déclenchées par le récit autobiographique relèvent principalement de la perspective actorielle, non seulement à cause du manque de détachement du personnage et des confusions qu'il sème avec certaines de ses affirmations, mais aussi par le fait qu'il sert, sournoisement, à dissimuler la vérité associée au présent de la narration et à la recherche d'une nouvelle identité.

En prenant donc comme base la typologie narrative présentée par Jaap Lintvelt, nous devrions regarder les instances en fonction de leur relation avec le contexte narratif qui les définit. Les narrateurs n'ont pas des positions uniques et exclusives vis-à-vis de l'événement qu'ils racontent ; leurs valences multiples se manifestent dans la capacité de basculer de la situation d'auteurs à celle d'acteurs plusieurs fois dans le même chapitre.

Trou de mémoire commence avec la lettre d'Olympe Ghezzo-Quénum adressée à son homologue québécois, avant-propos dans lequel l'auteur du texte crée une première série de correspondances entre lui-même et son destinataire. Les destinées des deux pharmaciens situés à deux pôles du monde opposés géographiquement et culturellement se retrouvent comme réunies par leurs convictions politiques dans l'image donnée par Quénum. L'Africain se sent tellement proche de son collègue, qu'il appelle *son frère* (« *J'allais écrire : jumeaux !* »[21]) et cherche à justifier son affirmation en s'appuyant sur les coïncidences étranges qui gouvernent leurs vies :

> « […] *je n'ai pas assisté, bien sûr, au meeting populaire où vous avez prononcé mes propres paroles et où vous avez chanté, si je puis dire, un hymne révolutionnaire qui est le double du discours que j'ai donné, il y a deux mois, devant des milliers de compatriotes ivoiriens* […] »[22].

Le credo politique n'est pas le seul point commun des deux, Quénum parle aussi de la science dont ils partagent les secrets et le pouvoir insoupçonné que la connaissance de ces potions peut donner :

---

[21] Ibid., p. 5.
[22] Ibid., p. 7.

> *« J'y ai appris comment rédiger les ordonnances* […] *; j'y ai aussi appris les prolégomènes de notre science, soit : l'art de disposer les tubes et les boîtes de médicaments "artistement", l'art d'empoisonner les adversaires politiques soit par ordonnance (flèches empoisonnées, dose quoad mortem), soit illégalement (en les invitant à déguster un thé infusé avec la racine de strychnos)… »*[23].

Étrange coïncidence, car ce qu'il ne sait pas, c'est que Magnant tuera sa compagne en l'empoisonnant. Quénum se révèle très rusé tout de même, en lisant entre les lignes du discours incendiaire que le pharmacien québécois avait prononcé, et en tirant des conclusions qui profilent le personnage central du roman :

> *« Donc, vous êtes un perfectionniste du "mal" ; de plus, en votre qualité de pharmacien, je postule que vous êtes infiniment capable de saisir le détail »*[24].

Au niveau de la structure l'avant-propos se remarque par l'intervention des notes infrapaginales dans la lettre de Quénum, ce qui nous donne une première image du texte du roman : les instances narratives sont toujours supervisées par d'autres narrateurs qui apportent des corrections nécessaires, chose indispensable à un récit qui joue sur l'opposition entre l'authenticité du vécu et les preuves qui justifient la fausseté de l'écriture. La narration a les caractéristiques du style épistolaire, auteur à la première personne s'adressant à un destinataire à la deuxième personne conformément au schéma communicationnel classique de Jakobson. La relation se produit entre un auteur concret et un lecteur ou destinateur concret. Tout s'arrêterait là si l'on n'avait les notes de l'éditeur, ce qui prouve que la lettre n'a pas eu qu'un seul récepteur, et que le processus de transmission / réception de ce message est bien rendu conscient aux yeux d'un lecteur abstrait par celui qui s'occupe de la publication, donc de la matérialisation du texte. Il faut voir précisément que les correspondances ne sont possibles que dans la limite où l'on établit des équivalences sur des plans identiques de la sphère textuelle, c'est-à-dire, dans le cas d'Aquin, où on a des textes concurrentiels, de l'intratextuel et de l'intertextuel, en

---

[23] Ibid., p. 9.
[24] Ibid., p. 10.

insérant de la sorte leurs particularités subsidiaires par les types de diégésis – l'intra-diégésis et l'extra-diégésis. On aura finalement donc un rapport du type auteur concret / destinataire concret sur le plan intratextuel ou intra-diégétique et auteur abstrait à travers l'image d'un auteur concret pour des destinataires ou lecteurs abstraits sur le plan intertextuel ou extra-diégétique. La perspective narrative est celle du type actoriel, parce qu'on a affaire à un personnage-acteur qui participe activement aux événements racontés, mais qui nous donne une perception externe limitée sur le personnage auquel il s'adresse. La narration homodiégétique, excluant l'omniscience et l'omniprésence des narrateurs, utilise dans le cas du roman aquinien la perspective plurielle pour combattre l'unicité offerte par une seule voix.

Le deuxième chapitre, « *Première partie du récit* », vient éclaircir la confusion semée par les insertions intertextuelles du narrateur qui se présente comme éditeur : il s'agit d'un projet de publication du manuscrit autobiographique signé par P.X. Magnant, et qui constitue le futur roman dans lequel le pharmacien déclare avoir commis un meurtre. Au récit personnel de Magnant continuent de s'ajouter les notes infrapaginales écrites par l'éditeur, qui avertit le lecteur abstrait des modifications faites dans le texte original de l'auteur. La première question qui nous préoccupe en rapport avec les déclarations qui ont embrouillé le récepteur est celle concernant l'authenticité et implicitement l'originalité de l'autobiographie auctorielle de Magnant. N'aurait-on pas affaire à un texte filtré et censuré en fonction de la volonté de cet éditeur omniprésent ? Quelle autorité narrative faudrait-il croire ? Les commentaires ne cessent pas de s'inscrire donc dans l'autobiographie de P.X. Magnant tout au long les chapitres suivants. De plus, aux commentaires sur le récit du pharmacien s'ajoutent les notes d'un tiers narrateur, RR, qui se permet non seulement d'apporter des corrections au récit personnel, mais aussi de préciser que les notes de l'éditeur ne sont pas exactes. Jusqu'au huitième chapitre, les clarifications concernant l'identité de l'éditeur se laissent attendre, rendant la lecture de l'autobiographie de plus en plus confuse, et RR ne

se révèle entièrement qu'à la fin du roman. Les chapitres contenant le « roman autobiographique » de Magnant, au nombre de six, exposent sous la forme de la narration à la première personne les deux types de diégèse, actorielle et auctorielle.

Le révolutionnaire québécois commence sa confession en déclarant vouloir faire un roman autobiographique s'adressant à un lecteur virtuel. Nous pourrions séparer le texte en deux parties, non-distinctes, structurellement, la partie qui correspond au discours de l'auteur, écrit au présent, et la partie écrite au passé, qui constitue la remémoration de l'histoire du meurtre. Un lien étroit s'établit entre le meurtre et l'acte de création littéraire, rendant possible le balancement continuel entre le présent de l'écriture et le passé de l'acte. Prolongement de l'obsession du personnage-narrateur de *Prochain épisode*, cette reprise dépasse cependant l'expérience du premier roman. L'acte non-accompli alors dans le passé de la narration est commis dans *Trou de mémoire*, l'écriture est une résignation dans *Prochain épisode*, mais une obsession ici. Similaires dans le fond, les deux reviennent en fait au même problème de l'échec, et si le premier se fixe un but au-delà de la réalité du texte pour donner cours à son projet d'action, le second réalise que l'insuccès de l'acte réside dans un paradoxe :

> *« Mon crime parfait me lie désormais à Joan dont j'ai voulu, me dirait un procureur de la couronne d'épines, me débarrasser »*[25].

L'opposition discours / récit, définie par Benveniste, s'associe donc au rapport type narratif actoriel / type narratif auctoriel. Magnant raconte au passé et se manifeste comme personnage-narrateur, mais tient un discours intérieur typique pour le personnage-acteur au présent :

> *« Le sommeil vient trop lentement ; il vient un peu et s'en retourne, il recommence et cela m'épuise, car je vois encore Joan, couchée nue dans son catafalque et je voudrais la recouvrir d'un grand voile sombre, l'oublier… Joan »*[26].

[25] Ibid., p. 91.
[26] Ibid., p. 33-34.

L'emprise trop pesante du présent remémoratif entraîne la volonté de renoncer au statut de simple acteur qui vit avec la hantise d'un spectre, de sorte que l'auteur du texte se rappelle en permanence sa tâche de narrateur :

> *« Le collapsus circulatoire est intense depuis tout à l'heure. Quelques grammes d'amobarbital, en pulvules bleu turquoise, bloquent mes freins à disques et m'empêchent de tracer une tangente hors champ. Toutefois, je continue d'avancer dans cet entrelacs de chicanes et dans le dédale de mon récit ; en fait, je cours après mon récit comme Sherlock Holmes après un assassin »*[27].

La tâche d'écrivain démontre la situation intérieure désespérée du personnage-narrateur. Dans une note qu'il ajoute à la fin du sixième chapitre intitulé « *Suite III A* », Magnant déclare, comme indication de composition de son propre récit :

> *« Continuer. Car je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel je prendrai possession de mon pays ambigu, maudit, et de ma propre existence : ce roman est plus moi que moi-même. Il m'épuise ; à moi de l'épuiser sous l'aspect formel »*[28].

Nous voilà donc devant une preuve évidente du détachement des deux types narratifs existants, puisque *plus moi que moi-même* ne fait que séparer les deux valences de l'homodiégèse à la première personne développée dans le roman du meurtrier pharmacomane. Magnant distingue les deux identités qui apparaissent dans son texte, le *moi-même* c'est lui au présent de la narration, acteur qui vit le trauma postérieur au crime, tandis que le *moi* c'est lui dans le passé de la narration. Le temps joue un rôle essentiel dans ce détachement ; l'instance actorielle écrit au présent dans le présent de la narration, mais sa narration peut être également simultanée dans le passé, au moment où il assiste et / ou participe à l'action en cours de déroulement. L'action peut se retrouver simultanée à l'écriture du roman, en empêchant l'élaboration de ce dernier :

---

[27] Ibid., p. 69.
[28] Ibid., p. 68.

> *« Mais ce soir, le roman ne me vient pas aussi spontanément ; je pense à ce discours que je dois prononcer bientôt, le premier depuis la mort de cette chère enfant que j'aime encore.* […] *Bref, je quitte Joan (parce que son souvenir m'emplit de tristesse) et je monte lentement les marches qui conduisent à la tribune où je parlerai ; déjà cette tribune me procure une situation de hauteur, propice à la domination. Je plane quelques secondes au-dessus de ma proie »*[29].

Pour ne pas rester dans la confusion avec ce présent de la narration inséré dans un récit auctoriel écrit au passé, une précision de l'éditeur semble indispensable ; il dit : *« ce présent passage commençant par un début de discours a été écrit après la mort de Joan. On le verra bien »*[30]. Ce qui n'est pas nouveau dans la remarque de l'éditeur, c'est que tout se passe après la mort de Joan, sauf qu'ici on a l'impression de lire autre chose que le roman en question. On se demande s'il n'y a pas peut-être une écriture simultanée ou antérieure à celle du roman autobiographique, fragment élaboré dans un registre narratif différent, plus proche du journal. La confirmation vient plus loin dans les chapitres dix et onze intitulés *« Cahier noir »* et *« Cahier noir (suite) »*. L'unité textuelle est brisée, mais ce n'est que par la volonté de l'éditeur que les deux fragments antérieurs à celui reproduit en tant que roman autobiographique se retrouvent insérées à côté du manuscrit laissé par Magnant. Le puzzle de la trame générale se désassemble une fois de plus, laissant traîner dans la confusion générale de la réception une question primordiale : qui est l'autorité tutélaire du roman, si ce n'est pas son auteur ? Si l'éditeur a le droit d'intervenir dans un manuscrit autobiographique en ignorant la volonté d'authenticité formulée implicitement par son auteur, alors il paraît tout aussi possible que ce texte ne soit qu'une farce destinée à poser un problème discutable sur la vérité du vécu personnel. Le nouveau narrateur, commentateur du manuscrit original vient contester donc la réalité des faits racontés dedans. Le huitième chapitre, rédigé par l'éditeur, superviseur du récit autobiographique, vient expliquer sa position. Il y a une dualité formée

[29] Ibid., p. 36.
[30] Ibid., p. 35.

d'une part par le désir de révéler la vérité cachée derrière les faits présentés par Magnant, et d'autre part par la volonté de respecter le désir de l'auteur :

> *« Il serait injuste, de ma part, d'infliger au manuscrit de l'auteur une distorsion qui le rende plus fidèle aux événements »*[31].

Le fragment écrit par l'éditeur, très véhément sur l'idée du mensonge servi par le pharmacien à titre de vérité incontestable, cache en effet une analyse de l'ambiguïté des rapports entre les instances actorielle / auctorielle du manuscrit autobiographique. Pour l'éditeur, Magnant ne peut remplir à la fois la fonction de participant / acteur et de témoin / narrateur de son propre texte :

> *« Pierre X. Magnant raconte la vérité à tel point que personne ne peut mettre en doute sa netteté, voire même son courage. C'est pourquoi, d'ailleurs, les libertés qu'il prend, à l'occasion, avec ce qu'il raconte d'autre part avec tant de minutie et presque scientifiquement, demeurent inexplicables : ses distanciations, imprévisibles et jamais semblables à elles-mêmes, constituent pour moi un véritable mystère que je vais tenter, modestement toutefois, mais systématiquement, de détruire en complétant le récit qu'il a fait par des versions complémentaires (ou divergentes) des mêmes événements, versions qui m'ont été transmises de vive voix ou par correspondance »*[32].

Le détachement du type auctoriel entraîne donc d'après l'éditeur à la fictionnalisation de soi dans le texte autobiographique, problématique qu'on abordera plus loin dans notre analyse.

« L'incident du Neptune » est, en tant que fragment pris en soi-même, une narration hétérodiégétique écrite par un narrateur concret, l'éditeur, sur un personnage concret, P.X. Magnant, qu'il connaît personnellement. Dans l'ensemble du texte de *Trou de mémoire* ce huitième chapitre est une révélation concernant les possibilités de confusion que l'auteur peut semer. Rétrospectivement, l'analyse de ce fragment sera complètement différente après la lecture du quatorzième chapitre, nommé *« Suite et fin »*, sorte de conclusion au roman de

[31] Ibid., p. 79.
[32] Ibid., p. 82.

Magnant. L'identification entre l'auteur du manuscrit autobiographique et l'éditeur qui se charge de la publication de celui-ci, et qui se permet d'insérer des digressions confuses sur l'authenticité de l'original qu'il possède tout le long de cette succession d'événements, nous oblige à revoir la typologie narrative à laquelle nous avons affaire. Le fragment qui constitue le chapitre huit est un récit hétérodiégétique de type auctoriel à la première personne. Nous nous arrêtons pour expliciter. Gérard Genette insiste bien dans *Figures III* sur le fait que des confusions pourraient bien naître à partir de l'utilisation de la première personne dans la narration. La séparation des instances narratives tient moins de la personne grammaticale et plus des *attitudes narratives* que le ***je*** et le ***il*** des narrateurs transmettent. Il conclut qu'il y a *« deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'*Iliade*, ou Flaubert dans l'*Education sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple :* Gil Blas*, ou* Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes,* hétérodiégétique*, et le second* homodiégétique »[33]. Mais, s'il n'y a pas d'identité entre le personnage-narrateur et le personnage-acteur, nous ne pouvons pas penser à une typologie soumise à l'homodiégèse. Des exceptions peuvent exister, Jaap Lintvelt le confirme, en justifiant son explication avec la théorie narrative de Stanzel[34].

L'éditeur du roman de Magnant fait preuve d'omniscience dans son texte, qui s'ajoute comme document explicatif au récit original ; il se confronte aux difficultés relevées par la classification que demande l'analyse des relations entre le narrateur et son récit. La dichotomie perspective narrative / profondeur de la perspective narrative introduite par la typologie des instances auctorielles se retrouve indissolublement liée à l'analyse des trois situations intertextuelles contenues dans les chapitres deux jusqu'à sept, huit et quatorze de *Trou de mémoire*. P.X. Magnant est l'autorité auctorielle de son histoire où il joue aussi le rôle

[33] G. Genette, *Figures III*, 1972, p. 252.
[34] J. Lintvelt, op.cit., p. 56.

de personnage-acteur. L'éditeur est l'auteur du fragment explicatif dans lequel Magnant devient personnage-acteur, mais dans une perspective narrative externe illimitée cette fois-ci. Puis, par une équivalence inattendue, le personnage transposé comme objet de la perception externe sur un schéma de non-égalité entre narrateur et personnage s'identifie avec l'aucteur du fragment précédent. La confusion semée par ce dédoublement est totale. Il s'agit non seulement d'une modification du sujet de la perception, mais d'une position plus radicale visant l'ambiguïté apportée par l'opposition réelle narrateur / personnage, lorsqu'il s'agit de deux personnes différentes, et l'opposition contextuelle aucteur / acteur, quand les deux sont l'une et la même personne.

Le dédoublement trouve maintenant sa justification profonde dans les concepts d'altérité et d'intersubjectivité husserliennes. La réduction transcendantale pratiquée par l'ego pour qu'il puisse définir sa *sphère propre* arrive à constituer la sphère objective ou le *monde objectif* comme appartenant implicitement à l'ego transcendantal. Ce qui est propre à l'ego est maintenant ce qui ne lui est plus étranger, l'altérité est incluse dans l'expérience transcendantale propre du monde. Nous devrions spécifier ici que l'altérité se définit, d'une part, comme aperception de soi par l'ego, traduisible dans le cas des instances narratives aquiniennes par le dédoublement de la personnalité, d'autre part, comme reconnaissance de l'autre, en tant qu'entité extérieure, objet intentionnel de perception qui cogite, rendu propre à la sphère non-étrangère par la réduction, correspondant dans les fragments narratifs par les cas de jumelage entre les personnages. Pour continuer sur cette piste ouverte par la phénoménologie, nous regardons la manière dont Husserl aborde le problème des deux aspects de l'altérité. L'ego perçu par lui-même est confronté à une évidence au moment de l'explicitation du processus de la conscience ; il faut voir ici le processus de remémoration et les actes de conscience qui en découlent en rapport avec l'idée de conservation de l'ego identique dans ses actualités et potentialités à partir de l'état originaire rendu par le passé. Le caractère

apodictique du processus de conscience déclenché par la remémoration révèle l'opposition entre l'existence et l'apparence de l'être, où l'apparence ne fait que cacher l'existence. D'un autre côté, le monde objectif de la phénoménologie, faisant d'abord partie de la sphère de l'altérité, est inséré dans la sphère originale ou propre de l'ego, donc toute transcendance supérieure ou objectualité est considérée elle aussi comme potentialité dans cette sphère. L'idée est que la confirmation du monde objectif ne se fait pour l'ego que par lui-même, après l'expérience extérieure qui consiste à donner sens (*Sinngebung)* à l'objet à travers une analyse intentionnelle. L'aperception de l'autre est le premier pas vers la reconnaissance de toutes les entités externes et apporte avec elle la formation d'une communauté intersubjective. La pluralité se manifeste comme summum des monades, de sorte que la constitution de cette intersubjectivité soit basée sur la réflexion des éléments constitutifs du monde de l'altérité comme partie intégrante de la sphère du moi. Husserl clarifie une confusion qui pourrait naître dans le rapport ego / alter ego. Comment est-il possible que l'ego soit capable de reconnaître l'*autre* comme ego semblable à lui, comme identité dont l'expérience intérieure lui reste inconnue ? Puisqu'il s'agit de l'aperception pratiquée par l'ego et de la coexistence de deux sujets, la terminologie husserlienne impose la différenciation sémantique entre la présentation et l'aprésentation, ce dernier terme étant fixé comme propre pour comprendre le sens de l'autre. Pour cela, il y a deux possibilités, l'« association » et l'« identification » comme synthèses passives. On s'attend à une association entre ego et alter ego comme transgression nécessaire à la formation du groupe phénoménal unitaire, l'identification restant le domaine de la sphère primordiale dans laquelle le sujet se rapporte à lui-même. L'alter ego sera défini comme *analogon* de ce qui appartient au moi propre. La transcendance est la clé des analogies qui rassemblent l'identité et l'altérité, puisque les modifications produites par le passé transposant le présent du sujet sont comparables à celles faites par l'aprésentation de l'*autre* dans la sphère

primordiale du *même*. Perception interne versus aperception de l'autre s'ajoute à l'appréhension de l'espace particulier qui circonscrit les deux entités. La réciprocité dans la perception arrive à définir la spatialité par rapport aux deux notions de *ici* et *là-bas*, puisque les positions sont basées sur l'idée d'interchangeabilité des systèmes de phénomènes propres à chaque entité. Une justification implicite de l'objectivité[35] pourrait être aperçue dans cet enchaînement de jugements. De la première phase de la reconnaissance de l'autre comme entité, uniquement par l'assimilation de celui-ci dans la sphère du propre suite à un processus de transfert à distance, on arrive à la coexistence de l'ego avec un autre ego qui, cette fois-ci, n'a plus besoin d'une confirmation à travers la présentation. L'indépendance initiale (se) confirme ainsi (dans / par) l'interdépendance finale.

En revenant à *Trou de mémoire*, nous pouvons revoir le statut des identités narratives. Aucun fragment n'est écrit sans une justification exacte. Les deux chapitres contenant le « *Cahier noir* » de Magnant annoncés déjà dans un paragraphe annoté par l'éditeur ne font que donner une image des étapes de la perception de l'ego du narrateur Magnant dans son processus de formation de la sphère propre. Le journal et l'autobiographie sont deux phases de l'évolution de l'ego. A la remémoration nécessaire pour la transcendance du présent par le passé s'ajoute un moment de simultanéité entre la perception originaire du moi et cette transcendance même. De cette façon, l'acte d'écrire est une transcendance, idéal de l'être dans sa confirmation. En revanche, le cas d'altérité apprésenté par le dédoublement du personnage central confirme la thèse que Magnant s'aperçoit lui-même en tant qu'*analogon*, donc qu'il s'objective. Le schéma phénoménologique s'ébranle. En créant une dissimulation, le pharmacien obtient l'effet qui démontre la faillite de son système propre ; la réaction des autres personnages-

[35] Dans la justification de l'objectivité nous avons l'exemple de la fiction de soi. Elle entraîne un détachement nécessaire à l'auto-perception et dans ce cas le transfert est inverse, le moi étant vu comme un autre.

narrateurs qui contestent l'exclusivité d'une aperception dans le cadre de la communauté intersubjective pointe la rupture profonde survenue dans le faux rapport indépendance / interdépendance sur lequel repose la sphère identitaire. Magnant n'a aucun vrai contact (dans le sens de l'effort dépose pour « connaître » l'autre) avec les personnages de l'histoire. Son univers est construit exclusivement sur un rapport de domination, le dominé remplissant plutôt la fonction de personnage-objet que de personnage-acteur. Joan n'est pas un vrai personnage, elle est seulement reflétée, racontée, remémorée. L'expérience de l'autre (de Joan) est pour P.X. Magnant un échec, d'où le crime. La violence de l'acte meurtrier justifie de la sorte l'impossibilité de pharmacien québécois de transcender par l'aperception de l'altérité. La seule échappatoire, l'écriture, reste une transcendance limitée à la sphère primordiale qui est contestée et contestable par la connaissance supérieure des *autres*.

Nous revenons à l'approche narratologique pour démêler les fils du récit. Les dix-sept chapitres du roman créent ce que l'auteur d'un des fragments appelle un « tissu d'art ». *Trou de mémoire* repose sur l'histoire du meurtre caché dans la vérité décrite par les textes concurrentiels. A part P.X. Magnant et l'éditeur, il y a un autre personnage qui remplit la fonction de narrateur et qui contribue à élucider le secret. RR prétend dans le treizième chapitre, la *« Semi-finale »*, être l'auteur réel et unique du manuscrit autobiographique, en justifiant le tout par une histoire rocambolesque. Derrière l'histoire d'amour entre deux femmes dont l'une est RR et l'autre Joan, la compagne du pharmacien dans les fragments précédents, on retrouve une analyse pertinente du meurtre à travers le tableau *Les Ambassadeurs* de Holbein. RR déclare non seulement être l'auteur du roman, mais dit que celui-ci se veut une fausse autobiographie pour cacher en vérité l'amour interdit derrière la fiction. En fait, qu'est qui est plus sûr pour cacher la réalité des faits que de brouiller indéfiniment les pistes ? Une clé de déchiffrement du roman est donnée dans le parallélisme avec l'œuvre picturale de

Holbein : comme le tableau trouve son sens caché par la révélation de la figure cachée de la mort qui plane au-dessus des deux personnages, de la même manière le récit s'investit de capacités de dissimulation, non du meurtre qui est déjà commis, mais du meurtrier. Faut-il accuser un criminel qui fait la confession du crime dans un roman autobiographique qui n'est pas autobiographique, puisqu'il démontre plusieurs fois ses invraisemblances et se laisse modifier au bon gré de divers narrateurs ? En gardant une vision d'ensemble, nous voyons que la fin du roman donne l'explication de cet entremêlement narratif. La vision déformante utilisée par Holbein pour créer l'effet surprise sur celui qui regarde la peinture est la même que la perspective en trompe-l'œil de celui qui écrit sous diverses identités les fragments de la trame narrative générale du roman. Pour être plus clairs, nous faisons encore appel à la dichotomie intra-diégésis / extra-diégésis. Nous pouvons nommer maintenant la trame du roman *Trou de mémoire* comme unité diégétique 1 qui contient tous les textes écrits ; elle sera donc perçue comme extra-diégésis générale. Les chapitres seront numérotés en fonction de la trame narrative commune qu'ils créent à l'intérieur de l'extra-diégésis générale. Ainsi, les chapitres deux à sept, le chapitre huit en partie, tout le chapitre neuf excepté l'introduction et les chapitres dix et onze constituent la diégésis 1 qui est centrale et qui correspond au récit de Magnant. Le chapitre huit – partiellement –, le prologue au chapitre neuf et le chapitre douze forment la diégésis numéro 2, correspondant aux textes explicatifs de l'éditeur. Les chapitres treize et dix-sept, écrits et signés par RR, sont la diégésis 3. Enfin, le premier chapitre, le quinzième et le seizième sont signés par Olympe Ghezzo-Quénum et constituent la diégésis 4. Seul le chapitre numéro quatorze pose des problèmes quant à l'appartenance exclusive à l'une des autorités narratives présentées, puisqu'il est écrit par l'éditeur, mais l'identité réelle de celui-ci se révèle être celle de Magnant. Il n'y a donc plus de concurrence entre la diégésis numéro 1 et la diégésis numéro 2, du moins dans ce fragment. C'est le point où les deux unités diégétiques

fusionnent. Il ne faut pas oublier les insertions des notes infrapaginales, références intertextuelles révélatrices, qui appartiennent de droit aux unités extra-diégétiques des narrateurs respectifs. Dans l'avant-propos on a déjà des notes de l'éditeur qui corrigent, complètent et commentent la lettre de Quénum. Voilà donc un premier signe de l'existence de l'extra-diégèse. La diégésis 1 est dominée par deux autorités extra-diégétiques, auteurs des diégésis 2 et 3. Les mêmes auteurs interviennent dans la diégésis numéro 4. Les preuves d'intertextualité sont diverses et se divisent en deux catégories, celles qui s'insèrent dans le corps du texte en qualité de commentaires ou de prologue au fragment original et celles qu'on peut considérer comme auxiliaires, les notes infrapaginales. Nous devons insister sur la qualité des notes qui appartiennent à deux types de référence. La première est la référence interne, ou l'auto-référence pratiquée par l'auteur dans sa narration. Magnant commente son écriture, en rajoutant en bas de page à la fin du sixième chapitre :

> *« Roman policier axé sur la pharmacomanie : cela peut sembler empreint de pédantisme. Il n'en tient qu'à moi d'éviter une telle accusation. De fait, je suis né et je vis dans les produits pharmaceutiques ; pour moi, c'est la chose du monde la plus normale. En poussant encore plus dans ce sens-là, je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur »*[36].

La deuxième référence est une référence externe, utilisée comme artifice d'une autre autorité qui domine ainsi la narration de base. Par exemple, dans une note du deuxième chapitre, l'éditeur de Magnant spécifie : *« Ici commence la partie dactylographiée du texte.* ***Note de l'éditeur*** *»*[37].

Les notes n'interviennent pas uniquement comme référents du corps du texte, mais se manifestent également au niveau infrastructural, comme notes des notes :

[36] H.Aquin, *Trou de mémoire*, p. 68.
[37] Ibid., p. 23.

« Le baroque. Continuer avec la volonté nette de faire baroque : me renseigner plus sur la notion de baroque. ***Note de l'auteur****. (Cette note a été écrite après une relecture, cela ne fait pas de doute, et inscrite en travers de la page. Le lendemain ou le surlendemain ; peut-être même dans la nuit du 26 au 27 mai, bien qu'il ait passé la nuit sur son discours.* ***Note de l'éditeur****.) »*[38].

On remarque une hiérarchisation des unités textuelles, les diégésis 1 et 4 étant supervisées, mais n'étant pas superviseurs. Les diégésis 1 et 4 se définissent ainsi comme unités indépendantes, qui ne se permettent pas plus, comme on l'a montré plus haut, que des insertions auto-référentielles (uniquement pour les fragments signés par Magnant). C'est pourquoi nous pouvons les considérer comme noyaux narratifs contenant le fil de l'intrigue développée. Des croisements de références extra-diégétiques se produisent sur deux niveaux. Les diégésis indépendantes 1 et 4 sont dominées par des instances externes, devenant objets de référence. Les diégésis 2 et 3 situées sur le niveau supérieur sont gérées par des réflecteurs. Tandis que entre les diégésis 1 et 4 des correspondances d'ordre intertextuel sont exclues, les trames 2 et 3 créent des liens serrés de référentialité. L'éditeur, auteur des séquences de l'unité 2 intervient dans le sous-texte de l'unité 3. Dans le chapitre treize nous avons :

« Les mots "de la figure cachée" semblent tracés à la main après les derniers mots. Nous ne les avons pas incorporés au texte parce que le sens n'est pas authentifiable : ces mots ("de la figure cachée") sont presque illisibles. De toute façon, quel serait donc le sens d'une telle interrogation placée à la fin du texte désordonné de celle qui se veut RR ? Nous n'en savons rien ; cette "figure cachée" se réfère peut-être au secret formel du "Mystère des Deux Ambassadeurs"… Mais cela n'est pas sûr, et nous préférons laisser cet appel de détresse comme nous l'avons trouvé : dépourvu de sens. ***Note de l'éditeur*** *»*[39].

De la même manière, RR intervient dans les fragments de l'éditeur :

« Le texte de l'éditeur s'arrête comme cela, brusquement, sans raison apparente. ***Note de RR*** *»*[40].

---

[38] Ibid., p. 68.
[39] Ibid., p. 153.
[40] Ibid., p. 137.

Nous pouvons remarquer le fait que la hiérarchie des voix est assez claire, délimitant petit à petit l'espace dans lequel se manifeste chacun des narrateurs. Une première conclusion est qu'il n'y a pas d'omniscience absolue, puisqu'elle n'agit qu'à un niveau. L'éditeur prétend tout connaître de l'histoire de Magnant et le prouve en partie par le dédoublement caché, mais n'est pas en mesure de percer le secret du fragment de RR, ni l'identité de celle-ci. Une deuxième conclusion qui en résulte est que l'unité finale du texte, offerte par la perspective de RR, ne fait que justifier le point de vue typique de toute instance supérieure du type auctoriel retrouvable dans une œuvre de fiction. RR est l'instance auctorielle dominante, parce que c'est la seule qui réunit les fragments et survit au suicide des personnages. Sur le plan narratif, RR dépasse la fausse omniscience de l'éditeur et se permet d'annoter les notes de celui-ci par des références plus exactes :

> *« Bernin est un des grands architectes baroques, à qui on doit tant de monuments de Rome. Les "appontements vétustes" se réfèrent sans doute au pont Saint-Ange, un des chefs-d'œuvre du grand artiste.* ***Note de l'éditeur****. (Cette note de l'éditeur révèle une culture assez déficiente. Le pont Saint-Ange n'est sûrement pas le chef-d'œuvre de Bernin : les dix statues colossales d'anges qui ornent ce pont romain ont été exécutées en 1688 d'après des dessins du Bernin. Ce sont, en quelque sorte, des œuvres du Bernin "au deuxième degré". D'autre part, le pont lui-même ne doit rien au grand artiste : il a été construit en l'an 36 de notre ère par Hadrien. Selon les grands historiens de l'art, le chef-d'œuvre du Bernin est la statue appelée "La transverbération de Sainte-Thérèse". Le fameux groupe sculpté se trouve dans l'église Sainte-Marie-de-la-Victoire à Rome.* ***Note de RR****.) »*[41].

Une autre classification possible des notes de sous-sol pourrait être faite en fonction de leur contenu. Il y a des notes quantitatives, qui ne font que rajouter des informations supplémentaires destinées à éclaircir le lecteur, et des notes qualitatives, qui font référence directe aux capacités du narrateur de rendre l'authenticité du vécu aussi fidèle que possible. Dans la première catégorie nous pouvons repérer plusieurs exemples : *« Scena ductilis : l'invention de la « scena ductilis »*

[41] Ibid., p. 51.

(décors plats coulissants) est due à Nicola Sabbatini ; Sabbatini est un des grands inventeurs de la machinerie théâtrale de la période baroque »[42] passage qui donne un renseignement d'ordre général ; ou bien : *« Passage déchiré ; impossible de le retrouver, même partiellement.* ***Note de l'éditeur*** *»*[43], indicateur de situation dans le travail associé à la démarche correctrice de l'imprimeur ; ou bien : *« En date du 19 février 1965, le quotidien* ***La Presse*** *titrait, sur trois colonnes et deux lignes : « Pierre X. Magnant lance un appel aux armes » ; le même jour, le* ***Star*** *faisait une manchette de six colonnes en page 3 : « Separatist rally qualified « a prelude » to civil war in Canada ». Puis, plus loin : « There is no substitute for rebelion. »* ***Note de l'éditeur*** *»*[44], note à travers laquelle on nous sert une vérité vérifiable dans une référence de type hypertextuel.

Quant aux notes qualitatives, nous en prenons quelques-unes qui nous paraissent révélatrices à l'ensemble de l'écriture *:*

> *« Ce détail démontre que le récit présumé de P.X. Magnant, du moins dans cette partie nettement surajoutée, sonne faux »*[45].
>
> *« La dilatation de l'écriture atteint ici son paroxysme, à telle enseigne d'ailleurs qu'il a fallu – depuis trois ou quatre pages – déchiffrer presque au hasard. Le lecteur comprend aisément que notre souci d'honnêteté nous a souvent conduit à émonder la terminologie voisine de l'indécence de ce texte. Il nous semble légitime d'établir ici même une division de chapitre, même si celle-ci ne repose pas sur un découpage choisi par l'auteur lui-même.* […] ***Note de l'éditeur*** *»*[46].

Le texte semble être un outil de pouvoir, une fois dans les mains de l'éditeur qui se permet de procéder à des censures non-prévues par l'auteur. La structure entière du roman repose sur le principe du refus de l'appartenance à une instance unique. En étant publiable, le texte devient public. La participation collective à la création d'un roman qui, par sa définition, implique une structure complexe nécessite la prise en considération de tous les actants. On n'a pas seulement les narrateurs

---

[42] Ibid., p. 144.
[43] Ibid., p. 49.
[44] Ibid., p. 45.
[45] Ibid., p. 75.
[46] Ibid., p. 34.

qui sont aussi auteurs réels des fragments imbriquée dans la trame générale, mais aussi leurs correspondants situés au-delà de la narration. La présence du narrataire fictif dans le fragment est nécessaire pour former un horizon d'attente. Ainsi, la viabilité du texte est liée à une réception qui doit absolument être dirigée vers la direction établie d'avance par le narrateur. Nous avons ici un cas de manipulation du lecteur qui n'est pas unique. Le narrateur prévoit un re-dimensionnement de l'univers narratif dans le sens où ce narrataire fictif peut trouver son correspondant immédiat dans les personnages à double rôle. RR et l'éditeur sont des personnages-narrataires en même temps que des personnages-narrateurs et leur existence est directement conditionnée par l'acte sous-entendu de lecture qui précède l'écriture. *Trou de mémoire* se développe en tant que roman baroque à l'aide d'une composition basée sur l'opposition en deçà / au-delà du texte. En s'adressant de la sorte au lecteur (le narrateur le fait non seulement dans les notes) il renvoie à la sphère extra-diégétique et extra-littéraire. Et cette fois-ci ce n'est pas un narrateur fictif comme dans *Jacques le Fataliste* qui s'adresse au lecteur fictif pour toucher de la sorte le lecteur concret, mais un auteur-narrateur réel, dont le message sera reçu et commenté dans un autre fragment. D'habitude, la lecture est un acte virtuel et le reste, parce qu'il n'y a pas de réponse réelle dans le texte même. *Trou de mémoire* vient confirmer le contraire. Ici, les narrataires sont actifs. Si sur le plan de la diégésis 1 le narrataire reste virtuel, situé dans l'extra-diégésis, dans un plan extra-diégétique immédiatement supérieur il se matérialise et réagit en commentant le message de son destinateur. Le schéma fictionnel reste en principe le même en ce qui concerne la distribution des actants dans le scénario narratif : tout dialogue entre narrateur et narrataire en est pratiquement exclu. Cette déstructuration de principe a lieu uniquement au niveau intertextuel ou extra-diégétique de la diégésis initiale, puisque ce n'est pas la dernière frontière de l'œuvre de fiction.

3.

L'ANTIPHONAIRE

ENTRE LE TEXTE PALIMPSESTE

ET LA SUBJECTIVITE

Si nous constatons une continuation de l'idée d'intersubjectivité dans le troisième roman d'Hubert Aquin, notre intérêt sera axé sur les textes concurrentiels et la manière dont ils se disposent dans la trame narrative générale afin de créer un modèle d'œuvre recomposée sur le modèle du texte palimpseste. Le premier indice de la composition en strates successives d'écriture nous est fourni par le titre du roman, qui renvoie au livre liturgique contenant l'ensemble des chants exécutés par le chœur à l'office ou à la messe (Larousse). Un deuxième aspect, sous-jacent à celui de l'écriture palimpseste, est lié à l'anachronisme de l'œuvre romanesque ; il existe une possibilité de transfert entre les temps de la narration appartenant aux fragments qui composent le récit final et qui rendent implicitement interchangeables les rôles des narrateurs en vertu de la recherche de l'unité textuelle. Ce deuxième aspect implique une analyse de l'état des processus narratifs dans la structure profonde de l'œuvre qui joue sur une hiérarchie complexe due à l'implication de l'intra- et de l'extra-diégésis. Ainsi, entre le narrateur et le personnage il y a une autre instance qui s'insère. Le caractère subjectif du texte romanesque dans toutes ses composantes infra-diégétiques bat son plein, mais affiche sa dualité. Le dilemme devant lequel nous nous retrouvons concerne ce double aspect de l'écriture aquinienne : qu'est-ce qui prévaut dans la transmission d'un texte fragmentaire, la touche subjective ou la recherche de l'unité textuelle ?

L'Antiphonaire continue la narration dans la perspective offerte par l'écriture à la première personne, avec une seule exception pour le premier fragment qui expose le sujet et les personnages à l'aide d'une voix à la troisième personne. La perspective narrative du ***je*** prolonge l'expérience fournie par les deux premiers romans publiés auparavant, dans lesquels les modalités énonciatives sont multiples. Par rapport à *Trou de mémoire*, roman où le texte se manifeste en tant que concentration sur les narrateurs – participants à l'action dans l'esprit de la quête identitaire –, *L'Antiphonaire* est centré sur ses plans narratifs. Sur la base du rapport sujet narrant / objet narré, on peut parler d'une convergence des plans pour le roman antérieur et d'une divergence pour *L'Antiphonaire*. Si pour *Trou de mémoire* les actions se limitent à un noyau narratif réduit dans le temps, les actants étant témoins directs ou indirects de ces événements, pour *L'Antiphonaire* des actions placées dans des espaces et temps différents s'opposent. Quant aux narrateurs, ils signalent une évolution de la dichotomie identité / altérité, les rapports allant de l'identification avec l'autre vers le double du moi. Cette idée rencontre le couple dichotomique fourni par la structure des plans qui convergent et divergent, le centre étant le moi de l'instance narrative dominante qui annihile les autres, ou plutôt s'annihile en faveur des autres. Sous cet angle, des deux romans qui restent tellement proches au niveau de la construction, *L'Antiphonaire* apparaît plutôt comme destruction du modèle narratif subjectif.

Le roman expose plusieurs réalités (celles des personnages du XVI[e] siècle) et plusieurs journaux (du savant Jules-César Beausang et du prêtre Léonico Chigi) rassemblés en une seule réalité à titre de fiction dans le texte de Christine. Les substitutions des personnages et les superpositions des situations sont parfois imperceptibles, de sorte que le passage d'une époque à l'autre n'est plus annoncé et on commence à ressentir le caractère anachronique de l'œuvre :

> *« Pauvre Renata, mais pauvre moi aussi perdue à San Diego, tandis que Renata, toute tremblante, devait rejoindre le village de Chivasso et faire son entrée*

chez l'imprimeur Carlo Zimara, porteuse du manuscrit de Jules-César Beausang. Le pharmacien de San Diego, en apercevant sa cliente, fit un mouvement vers elle »[1].

De la même façon, le passage entre les biographies se fait avec une aisance tout aussi particulière une fois accomplie l'identification de Renata et de Christine. Ainsi, par cette simultanéité des actions, une coexistence commence à se faire sentir :

> *« Je ne tourne pas quand je tombe, mais – oh, boy… – je tombe bêtement, sans prévenir, sur les carreaux, dans les escaliers, à San Diego et même sur le chemin vicinal entre Novara et Chivasso, ville absolue (cita absoluta) vers laquelle je me dirige, pas à pas, porteuse artisanale d'un manuscrit précieux* […] *»*[2].

L'*Antiphonaire* n'est pas le premier roman qui exploite le motif du double. Tout personnage doit avoir son correspondant, avec cette différence que maintenant, les paires créés, impliquant des associations multiples et non-exclusives, justifient le principe alchimique de la transmutation basée sur les proportions dorées *:*

> *« L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre »*[3].

L'idée de la multiplicité de l'*Un* se répète dans l'image de l'*homo quadratus* qui renvoie au Christ crucifié, et de l'homme pentagonal de Léonard de Vinci. L'homme est multiple, mais au processus de multiplication de ses identités s'oppose le désir unificateur qui surprend une partie des instances auctorielles. La connaissance de l'autrui se fait bien évidemment sur la base du principe intersubjectif de la dispersion vers la / les sphère(s) étrangère(s) et du retour vers la sphère du propre. Ici, la volonté récupératrice du sujet narratif principal du roman est annulée. L'aucteur, Christine Forestier n'est pas en mesure de se rediriger vers elle-même. En effet, il se crée une faille entre le *Moi* et le *Soi* (ou bien le Même et L'Autre), mettant les termes du couple antinomique devant une irrécupérable association. Autobiographe et

---

[1] Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, BQ, 1993, p. 55.
[2] Ibid., p. 28.
[3] épigraphe de *L'Antiphonaire*, Axiome de Marie la Copte.

biographe à la fois, Christine est envahie entièrement par la réalité des documents sur lesquels elle travaille. Le résultat sera la rupture de l'unité identitaire de la narratrice, qui échoue dans sa vie et se suicide à la fin. Fascinée par l'histoire qu'elle recompose, mais dépassée par les événements dans lesquels elle est impliquée, Christine concentre toute son énergie sur son travail de recherche, incapable de surmonter le mal qui l'envahit :

> *« Je n'ai plus de morale dans mon comportement avec les autres hommes. Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait sans mesure soudain… A ses yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis – paradoxalement – je semble me conformer à cette image de moi : mon comportement me fait horreur. Et j'ai honte… »*[4].

Le roman propose, comme nous l'avons déjà dit, plusieurs textes appartenant dans leur totalité presque à une seule instance. La correspondance entre les fragments et le rapport entre narrateur, personnages et lecteur se font toujours par l'intermédiaire du texte écrit. La concurrence des plans laisse place à une cohabitation des perspectives. Présenter des histoires appartenant à deux réalités historiques séparées est un enjeu nouveau. Un paradoxe s'instaure dans l'esprit de l'écriture subjective aquinienne : le moi se manifeste et se reconnaît comme entité viable et indépendante en rapport avec ce qui appartient à sa sphère propre dans son caractère synchronique, tout en diminuant l'exclusivité de la diachronie dans l'interaction subjective. Le tout se justifie par le fait que le passé historique appartient lui aussi à la sphère personnelle et se manifeste sous la forme de la remémoration, qui est un processus du présent actif dont le moi fait partie. Les associations entre les diverses parties du moi intime dans leur évolution ne seraient possibles que si l'on ignore l'historicité immédiate et qu'on procède à une synthèse qui se construit invariablement sur la simultanéité et la coexistence et non pas sur la succession et la concurrence. Nous rajoutons

[4] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 256.

que dans cette perspective le *moi* de maintenant s'associe à l'image du *soi* d'avant, qui ne lui donne pas en revanche son propre passé, mais un autre, beaucoup plus éloigné dans l'histoire. Par l'identification avec ce double, le passé devient indirectement celui du *moi*, limité bien évidemment au contexte de la projection. Complémentairement, l'expression de la temporalité simplifiée pointée par endroits par l'utilisation du présent pour les deux réalités est le signe de cette synchronie incontournable :

> *« Tandis que Renata Belmissieri est conduite à la prison des femmes près de Superga, et qu'Antonella (tricheuse horrible…) intoxique l'abbé Leonico Chigi, et que les deux (nouveaux) amoureux préparent dans le secret le plus grand leur départ de Turin, moi – Christine Forestier – je suis là, tout près de San Diego, non pas dans la banlieue de Turin* […] *»*[5].

Voici donc un premier signe du dédoublement de l'acteur / actant central, initiant de nombreux autres rapports à l'altérité qui s'instituent (nous en avons parlé dans un chapitre précédent).

Le souci de l'authenticité est présent dans le texte autobiographique de Christine. Les réalités multiples renvoient aux journaux nombreux, écrits l'un après l'autre sur un modèle original ; tout converge vers le texte de la narratrice, qui est, lui, soit une seule réalité, soit une seule fiction, selon les points de vue :

> *« J'ai commencé ce livre sans raison (…) sous la forme de récit. Puis, la vie s'est insérée de force dans mon pauvre récit ; et, du coup, celui-ci s'est transformé en une autobiographie »*[6].

La peur de la narratrice devant la réception du livre explique les nombreuses réflexions sur son écriture qui se réfèrent notamment à la véracité du contenu. C'est un signe de méfiance vis-à-vis du lecteur, auquel on devrait normalement assurer un certain confort par rapport au produit qu'il consomme, en lui épargnant toute inégalité entre le réel et la fiction dans le texte, et duquel on s'attendrait dans ces conditions

---

[5] Ibid., p. 107.

[6] Ibid., p. 49.

plutôt à une interprétation correcte du message ; la crainte de Christine est justifiée dans la mesure où elle assume que sa démarche entière repose sur le postulat du texte comme prétexte, ce qui pourrait détruire son entreprise littéraire. Cette femme qui raconte une histoire invraisemblable qu'elle a vécue à côté de son mari et de ses nombreux amants, doublée d'une autre histoire qui se déroule au XVIe siècle avec des personnages obscurs dont on ne pourrait pas vérifier l'existence (sauf dans le cas des auteurs connus), déclare n'avoir rien inventé et annule toute prétention de fiction que son récit pourrait acquérir :

> *« Il dira ce critique que… En fait, je crois que ce qu'il dira tiendra compte du fait que j'ai fait d'abord de mon mieux pour décrire la vérité : je n'ai rien truqué, rien déformé, rien gonflé. »*[7].

L'association des récits se fait par le texte de Christine, qui unifie les réalités décrites dans les manuscrits du XVIe siècle, continuant la série de textes qui composent l'ouvrage médical final signé sous le nom de Beausang. Le titre renvoie à une multiplicité de voix qui se superposent pour arriver à une consonance :

> *« Chigi continuait, de la sorte, à penser à l'auteur premier du manuscrit qu'il était, lui Chigi, en train de refaire et de recomposer. Et plus il avançait dans son entreprise, plus il avait l'intention d'intégrer son propre journal intime (depuis son départ de Turin) au texte du célèbre médecin gantois. »* [8].

Mais ce que Christine ne réussit pas avec son texte, malgré ses efforts pénibles d'objectivation (*« Et j'en parle à la troisième personne (…) parce que cette pauvre chienne c'est moi, Christine(…) »* [9]) c'est de retrouver l'unité textuelle. Une autre narratrice conclura l'histoire du XXe siècle, survivant aux drames auxquels les acteurs sont soumis. Suzanne Franconi est le témoin involontaire des événements et lecteur unique du manuscrit de Christine. Si l'instance narrative principale dans le roman écrit sous les auspices du texte comme prétexte, elle ne peut non plus

[7] Ibid., p. 230.
[8] Ibid., p. 191.
[9] Ibid., p. 78.

ignorer la destinée de celui-ci, qui sera transmis, comme son équivalent du XVIe siècle, à des lecteurs-narrateurs successifs afin de retrouver sa version finale. Lourd héritage littéraire, qui suppose une responsabilité dépassant les limites habituelles du couple œuvre finie / auteur connu. On part, bien entendu, d'un texte de type palimpseste, centré sur la superposition des écrits sur les strates antérieures disparues. Le roman aquinien repose sur l'idée du texte où l'aucteur perd graduellement en importance et laisse la place à l'œuvre transmissible. Les fragments narratifs cachent dans leur matérialité une vérité dépassant la réalité contenue par les écrits :

> *« Le récit de ce voyage, celui de la première nuit que l'abbé Leonico Chigi passa dans les bras d'Antonella, nous a été transmis par le livre qu'il publia lui-même sous la plume d'un certain Jules-César Beausang, médecin illustre et penseur audacieux de la Renaissance… et de la Réforme. Chigi imitant les grandes périodes de Beausang avait intégré l'œuvre frelatée à son propre récit* […] »[10].

Est-ce bien le premier signe de disparition de l'auteur en faveur d'une œuvre à valeur universelle et anachronique, ou bien celui de l'œuvre à auteurs multiples, car un seul créateur ne pourrait accomplir une tâche trop lourde qu'on lui accorde ?

Dans *L'Antiphonaire* l'écriture de soi prend la forme du journal, donc le rapport entre le temps du vécu et le temps de l'écriture est autre que dans le cas de la confession. Il s'agit plutôt d'un moi actuel qui écrit et se décrit dans sa déchéance physique et morale. La structure homodiégétique des journaux se focalise sur un modèle d'altérité qui assimile la sphère extérieure, où l'entité n'est pas moi-même, mais un autre moi qui me ressemble et peut être mon double. C'est pourquoi la dimension temporelle est nouvelle dans l'évolution de l'écriture aquinienne, créant une séparation dans le temps et l'espace du vécu. Le texte-document transmis à travers les siècles sera le seul support dans la voie ouverte à cet échange. Tout contact entre les auteurs-narrateurs des journaux se fait indirectement par l'écriture.

---

[10] Ibid., p. 147.

Ce qui sépare le journal de la confession dans l'écriture de soi c'est la finalité du texte. Pour le premier aucun pacte de lecture n'est signé entre l'auteur et le lecteur, tandis que la confession est une preuve de transparence, un désir de s'expliquer soi-même devant les autres :

> « *Ici débute le livre que j'ai constitué à même les documents et les pièces diverses de ce dossier. Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique : il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements et de chocs, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable* »[11].

Temporalité et identités narratives opposables constituent les éléments de base du schéma romanesque. L'image de l'œuvre-puzzle n'est pas suffisante pour définir *L'Antiphonaire*. La perspective globale qui ne vient qu'à la fin, celle du narrateur-témoin et héritier d'un texte personnel, reprise du modèle utilisé dans le roman précédent, facilite la répartition des rôles. Nous retrouvons dans le caractère interchangeable de l'œuvre l'interaction entre les diverses consciences qui s'y manifestent. Le fonds dialogique du roman est repérable sur plusieurs niveaux : à partir des fragments narratifs qui forment ce qu'on pourrait nommer les chapitres, comme simple modalité technique d'énonciation (communication par dialogue entre les personnages), jusqu'aux autres modalités d'expression narrative qui changent dans chaque chapitre (fiction historique, biographie, document scientifique, commentaire personnel, confession, scénario cinématographique etc.), genres narratifs dissimulés sur le plan de la diégésis entre ce qu'on distingue comme les deux documents opposables, la biographie et le texte à statut autobiographique, gérés par l'instance auctorielle centrale. A part les réflexions sur l'écriture de son propre journal – « […] *ce livre qui me tue* » –, Christine Forestier commente les techniques de composition du manuscrit de Chigi. Même si ces commentaires visent un problème qui préoccupe généralement les actants des récits aquiniens, le rapport

[11] Ibid., p. 15.

autobiographie / fiction, nous nous focalisons plutôt sur la façon dont on reflète la polyvalence de la narration dans l'esprit de l'idée génératrice de l'écriture.

En écrivant *Pierre Ménard*, Borges y a appliqué l'une des théories sur le baroque. Ce récit est une justification de l'idée que l'auteur est interchangeable pour une œuvre à valeur universelle, unique. Ainsi, prouvant à partir du modèle narratif de *Don Quichotte* que l'auteur a une importance moins grande qu'on ne le pense, l'écrivain argentin suggère que toute œuvre (littéraire ou non) doit être ou devenir anachronique, pour se libérer de son statut attribué par la critique, par la lecture, par son caractère autobiographique, ou par son appartenance à une époque. Idéal de création vers lequel tend visiblement Aquin, du moins vérifiable dans ce troisième roman publié.

Les associations fréquentes entre les situations et les personnages, l'utilisation du motif du double pour les acteurs et les narrateurs renvoient à l'image d'une œuvre qui recherche le caractère unitaire. Vu dans sa structure, le roman est fragmenté, ce qui rejoint la brève description que fait Christine d'elle-même (« *Je suis fragmentaliste* »[12]), en s'alignant au style imposé par Chigi :

> *« Peut-être suis-je en train de projeter sur la méthode employée par Chigi parce que sa vision atomisée de la réalité et la façon qu'il a de la représenter me conviennent personnellement ? »*[13].

Les nombreuses explications de la narratrice sur le manuscrit autobiographique écrit au XVIe siècle rajoutent un argument supplémentaire de la diversité des procédés employés dans le projet personnel de livre :

> *« Artiste rompu aux diverses techniques de l'écriture, Chigi s'évertua à inventer des histoires fictives et, d'autre part, il me semble avoir tellement mieux réussi lorsqu'il s'est adonné à son autobiographie. Cette technique qui lui venait peut-être de la lecture quotidienne de son bréviaire (soit : un chapitre par jour) ressemblait à une technique de fragmentation ; ainsi, Chigi composait son récit*

[12] Ibid., p. 234.
[13] Idem.

autobiographique en plusieurs fragments (ou tableaux) mal reliés les uns aux autres, disloqués, disjoints. L'ensemble donne une forte impression de discontinuité, de découpage brutal ! Rien n'est plus étrange que cette manière discordante qui brise encore plus qu'elle ne compose et qui défait, au fur et à mesure, le peu qui a été assemblé. A mes yeux, ce procédé n'a rien de privatif ou d'inefficace dans la confection d'un livre quel qu'en soit le sujet ; il pourrait s'agir tout aussi bien d'un traité scientifique que d'un livre de fiction, la lecture n'en serait pas plus difficile parce que l'auteur aurait utilisé cette méthode de fragmentation »[14].

Le texte informe de Christine a maintenant sa justification. La narratrice déclare rechercher la pluralité des styles et se livre avec ses vices et vertus au lecteur :

« *Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, autosuffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité. En fait, la totalité (cette plénitude mystique dont la fonction est sans doute d'apaiser plus ou moins le désordre et l'insatisfaction de la non-plénitude – du vide…) n'existe pas autrement que comme schéma préformé dans l'esprit (cf. psychologie de la forme) ; moi, par ailleurs, je conçois que je suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et que, procédant par fragments, je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude (pis encore : je m'en éloigne, j'en diverge, je m'en détache…). Avec tout cela, j'ai semé le pauvre Chigi dans les dédales soyeux de la grande ville rhodanienne, un peu comme je continue, au second degré, de me semer moi-même par ce narcissisme (cet étalement de théories que je fais devant le lecteur…)* »[15].

La thèse qui fonde la conception d'Aquin sur la narrativité du texte et qui justifie les changements intervenant dans l'évolution du récit, d'ordre philosophique, conduit à l'essence d'une vision existentialiste dans laquelle l'Etre se retrouve confronté à l'impossibilité de synthèse entre ses parties prenant part au processus intersubjectif. « *Ce roman est plus moi que moi-même* », phrase appartenant à P.X. Magnant, personnage du roman antérieur, peut s'utiliser en tant que leitmotiv pour ce phénomène. En revanche, lorsque la narratrice de *L'Antiphonaire* conduit à une conclusion similaire – « *je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude* » –, on ne peut se limiter à l'interpréter comme image de l'identité narrative menacée. L'accent se déplace sur le

14 Ibid., p. 233-234.
15 Ibid., p. 234.

texte, et le motif du palimpseste y est révélateur. Le narrateur est la cause de l'échec de l'unité textuelle, mais il arrive à son élimination progressive du schéma narratif en faveur d'une vision globalisante cédée au(x) narrateur(s) qui lui succède(nt). Un récit subjectif se laisse compléter par un autre récit subjectif ; nous avons un nouvel exemple de disparition de l'auteur dans un cadre où la finalité de l'écriture est, pour ne pas dire effacée, du moins reportée à plus tard.

Ce qui nous intéresse maintenant est le chemin pris par l'écriture subjective. Dans un article consacré au baroque dans *L'Antiphonaire*, Marie-Odile Liu[16] explique le fait que le ***je*** narratif est en train de se faire remplacer :

> *« Le récit de réalisation subjective se voit de plus en plus, et dès le début, freiné, contrecarré, avalé par un rhétorique compulsivement anarchique. L'écriture du "ça"*[17] *l'emporte toujours / déjà sur celle du moi »*[18].

Même si l'objectivation n'est pas la matière à étudier dans ce chapitre, on ne peut pas ne pas remarquer en ce sens l'apparition d'une tendance manifeste chez la narratrice :

> *« Vous la voyez : c'est la pauvre Christine, moi, qui se barbouille le visage comme le font les boxeurs. Et j'en parle à la troisième personne (en me surprenant à le faire – naturellement, peut-être…), parce que cette pauvre chienne c'est moi, Christine* […] *»*[19].

En dehors des commentaires sur les fragments racontant des événements autobiographiques, la narratrice se retrouve en position objectivée dans sa posture de scientifique. Mais la multitude de textes qui utilisent des procédés narratifs aussi variés complique la situation.

---

16 *« Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif – ou L'Antiphonaire : un baroque à vide »*, dans la *Revue de L'Université d'Ottawa*, vol.57, n°2 avril-juin 1987, p. 69-77.

17 Si l'auteure de l'article mentionné utilise un terme aussi cher à la psychanalyse, nous nous gardons loin de l'appellation de ***ça*** pour parler de l'altérité du narrateur. Notre seule justification, sans vouloir critiquer l'emploi de ce terme, est que l'objectivation relève plutôt d'une prise de conscience vis-à-vis du sujet émetteur (le narrateur) que d'une manifestation de l'inconscient.

18 Ibid., p. 73.

19 H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 78.

En ce sens, la relation avec le temps subjectif se transforme, puisque celui-ci est l'enjeu principal dans la course engagée avec soi-même :

> *« Si je me permets, à ce point, d'utiliser des procédés de narration secondaires et ternaires, c'est que je veux gagner du temps – ou plutôt : rattraper dans le temps ce qui a eu lieu et dont je ne pouvais pas avoir été informée »*[20].

Voilà déjà un exemple d'attitude omnisciente concernant les événements présentés. Le désir de ne rien manquer à l'histoire passée au XVIe siècle devient incontrôlable. L'énergie narrative est dirigée entièrement et invariablement vers des personnages et des actions dont la réalité ou la fictivité ne deviennent problématiques que sur un plan secondaire. Ainsi, des questions regardant la véracité des écrits à contenu historique dans le cadre d'une œuvre ayant un caractère biographique ne peuvent que se retrouver dans l'impasse. Le livre de Christine mélange les styles et les fragments à un point où l'unité est en effet l'enjeu principal de l'écriture. Et le résultat est là : l'unité textuelle ne retrouve sa vraie valeur qu'en signalant les fractures. Le livre de Christine, complexe dans sa composition, soulève quelques problèmes d'actualité du roman, en premier lieu celui de l'appartenance du texte, exclusive ou non, à un auteur, fond sur lequel s'insère le choix de la voix narrative la plus appropriée à l'écriture. L'importance de la subjectivité narrative dans l'écriture romanesque diminue, mais non pas pour laisser la place à la voix objective, attendue peut-être comme remplaçant immédiat, mais pour mettre en opposition des voix d'individualités distinctes qui se superposent et se remplacent afin d'aboutir à un texte dont la réalité structurelle passe devant la réalité auctorielle. L'idée de palimpseste revient sous la forme symbolique du parchemin ancestral qui garde dans sa matérialité l'héritage du texte d'en dessous du texte actuel. *L'Antiphonaire* retrace le même chemin avec les deux diégésis existantes à l'intérieur, exposant tout d'abord la diégésis constituée par le roman proprement dit, puis celle de Christine (formée elle aussi d'un

[20] Ibid., p.127

noyau diégétique hérité du manuscrit de Chigi) insérée dans la première. Les limites du livre de la narratrice sont ainsi constituées, au début, par un fragment à la troisième personne[21], où l'unique présence du narrateur hétérodiégétique se ressent pour mettre en évidence le désir manifeste de faire une écriture « impersonnelle »[22], et à la fin par une succession de lettres qui exposent l'épilogue de l'histoire. L'omniscience propre à la troisième personne est reprise dans la perspective proposée par la narratrice :

> *« Mais, pendant ce temps qui coulait lentement pour Renata Belmissieri, elle ne savait pas que l'auteur en personne (mais moi je sais puisque j'ai lu beaucoup de livres sur le XVI*e *siècle) avait quitté Bâle, inquiet pour son manuscrit, vers le sud »*[23].

L'instance narrative manifeste sa toute-puissance vis-à-vis du récit qu'elle crée et sur un plan secondaire sur l'histoire qu'elle raconte. La hiérarchisation est faite, les niveaux inférieur et supérieur du livre s'étalent dans leur construction complexe arrangés par leur auteur.

---

[21] Techniquement, comme le soulignent tout d'abord Genette (*Figures III*) et puis Mieke Bal (*« Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit »*, in *Poétique*, 29, 1977, p. 107-127), qui insiste davantage sur le problème, le narrateur à la troisième personne n'existe pas. La différence entre les récits où le narrateur se montre, ou ceux dans lesquels il reste absent est marquée par la paire narrateur homodiégétique / narrateur hétérodiégétique. Tout le rapport subjectivité / objectivité s'explique ainsi par la seule personne narratrice qui est la première personne, mais dont le fait de raconter constitue sa mise en position dans le récit ou à l'extérieur de celui-ci. A part le rapport extradiégésis / intradiégésis dont on a parlé dans le chapitre précédent, il est question également de la dichotomie narrant / narré, suggérant la posture du narrateur qui est le sujet de son énoncé par rapport à l'objet de l'énonciation. Dans le schéma constitué, le personnage est objet, mais sur un plan immédiatement supérieur il devient personnage-sujet, donc narrateur.

[22] Une note faisant référence à la deuxième phrase du début du roman – *« Flaubert l'a dit »* (p. 5) – fournit l'interprétation à travers une citation de Flaubert reprise par Umberto Eco dans son *Œuvre ouverte* : « Madame Bovary *n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien mis de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'****impersonnalité*** *de l'œuvre. C'est un de mes principes qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas »* (Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857), *L'Antiphonaire*, édition critique, BQ, 1993, p. 274.

[23] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 59.

Pour revenir à l'article de Mieke Bal mentionné dans une note antérieure, nous citons une phrase d'où il est assez facile d'arriver à une conclusion qui va à l'encontre de notre analyse :

> « *On reconnaît la manière dont Todorov résume ce qui se passe dans les Mille et une nuits : "Chahrazade raconte que le tailleur raconte que le barbier raconte que son frère raconte que…". C'est lorsqu'un tel changement de niveau se produit que le lecteur se rend compte, sinon de la présence, au moins de l'activité, donc de l'existence du narrateur dans le récit* »[24].

Suivant la théorie de Bal, la triade narrateur-personnage-lecteur n'est pas suffisante pour analyser les rapports entre les actants avec et dans le récit. Reprenant le terme de focalisation discuté auparavant par Genette, le critique hollandais étend sa théorie sur une opposition présente dans le récit, où l'on a dorénavant non seulement les narrateurs / narrés / narrataires, mais aussi les focalisateurs / focalisés / focalisataires[25], introduits avec la volonté de simplifier les classifications parfois confuses. Il précise en ce sens que « […] *le traitement isolé des instances de focalisation et de voix a caché le parallélisme de leur organisation dans le récit* »[26]. Même si le traitement de ces notions entraîne des variantes assez technicistes d'interprétation, Mieke Bal éclaircit du moins la problématique des instances narratives sur la base de deux notions véhiculées auparavant par la critique de spécialité[27], le *point de vue* et la *restriction de champ*.

---

[24] Mieke Bal, op. cit., p. 118.

[25] A partir de la hiérarchisation des instances narratives que nous donne Genette, Mieke Bal se concentre sur quatre instances formées autour des sujets et des objets de l'activité narrative : le narrateur (sujet de la narration), le narré (objet de la narration), le focalisateur (sujet de la focalisation) et le focalisé (objet de la focalisation). Dans le schéma proposé par Bal, l'intermédiaire entre le *narrateur* et *les personnages* (*les acteurs*) est *le focalisateur*. Sur le plan extra-diégétique, en dehors du texte narratif se trouvent *l'auteur* et *le lecteur*. *Le narrateur* est situé dans le texte, mais à l'extérieur du récit, ayant en tant que correspondant *le lecteur implicite* ou *explicite ;* il délègue *au focalisateur* d'être le créateur du *récit* et de transmettre tout à un *spectateur implicite* (qu'on peut nommer *focalisataire*); les *focalisés* seront les *acteurs*, placés dans *l'histoire*.

[26] M. Bal, op. cit., p. 120.

[27] Genette en particulier.

Le premier aspect qu'entraîne la typologie de Mieke Bal est celui du mode de focalisation, interne ou externe, du texte. Ayant un caractère qui se relie plutôt à la généralité de la vision narrative, l'aspect focalisation interne / externe est assimilable au degré de présence et d'omniscience de l'instance narrative. Bal explique les deux types de focalisation à partir des définitions données par le dictionnaire Robert ; la première, « ensemble d'objets, spectacle sur lequel la vue s'arrête » est associée à l'objet de la vue, donc à la focalisation externe, tandis que la deuxième, « opinion particulière » se lie à l'idée de focalisation interne à travers le *« sujet qui voit ou considère »*[28].

Le deuxième aspect, qui sert à approfondir la problématique, est celui de la restriction du champ sur la base de la participation active du spectateur (focalisataire) à la perception, ce qui donne une focalisation interne pour le sujet et une focalisation externe pour l'objet. Mais la théorie proposée par Bal réduit une partie de ses termes lorsque le narrateur est homodiégétique, donc ne se cache pas et n'entraîne pas la question de l'utilité de sa présence dans le récit. Dans le cas d'Aquin, la typologie complexe de narration / focalisation s'organise autour du narré / focalisé en tenant compte du narrataire / focalisataire : *« Si cela devient irritant (à la lecture), aussi bien me laisser tomber, car – vous devez me croire – je n'ai pas fini de vous décevoir »*[29]. La posture du narrateur prend plusieurs formes. Même si le roman est composé de deux plans narratifs, une seule voix « raconte », et, à part les exceptions où on laisse la place aux personnages pour manifester leur présence à travers le discours rapporté, le réflecteur est Christine Forestier. Les choses ne restent pas aussi simples pour ce qui tient de la focalisation. En réponse à la question concernant l'identité entre le narrateur et le focalisateur, nous venons avec les exemples qui prouvent que les deux instances sont séparées dans la narration. Puisque la focalisation du récit homodiégétique est un cas

[28] Mieke Bal, op. cit., p. 119.
[29] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 223.

paradoxal, le focalisateur étant l'une et la même personne que le focalisé, nous proposons également une comparaison entre les situations concernées par les *restrictions de champ*, c'est-à-dire le rapport entre l'extériorité / l'intériorité de la vision.

Le premier chapitre introduit les personnages du point de vue du focalisateur qui remplace le narrateur absent. Se présentant sous sa forme neutre, le focalisateur donne des informations d'ordre général sur Jean-William et Christine Forestier. Nous pouvons encadrer le premier chapitre de L'*Antiphonaire* dans une structure narrative où le focalisateur a le même statut d'instance anonyme et non-présente que le narrateur. Les deux existent sur le même niveau par rapport aux objets focalisés, ici celui d'une extra-diégésis. L'action des acteurs (personnages) est vue et racontée de l'extérieur de l'histoire et durant tout le fragment il n'y a aucun changement de niveau. Au début du chapitre, la focalisation externe, qui nous offre un modèle de narration hétérodiégétique, ne présente pas des traits particuliers ; il s'agit uniquement d'une présentation picturale des personnages et du cadre :

> *« Après deux jours de vacances à Santa Barbara où Jean-William et Christine s'étaient rendus dans la superbe Cutlass qu'ils avaient louée à Los Angeles, ils étaient repartis à nouveau vers le sud, traversant selon leur fantaisie l'immense agglomération de Los Angeles, retrouvant déjà le soleil à Santa Ana, puis courant le long de la côte pacifique jusqu'aux abords de San Diego où ils étaient arrivés il y avait sept jours »*[30].

La focalisation continue dans la même direction afin de faire sentir l'omniscience du narrateur, mais cette fois-ci sous la forme des premiers signes de processus psychique des personnages :

> « […] *Jean-William, trop détendu, lui* ***paraissait*** *suspect. Elle le regardait sans cesse, non sans une certaine* ***angoisse*** »[31] (c'est nous qui soulignons).

[30] Ibid., p. 5.
[31] Ibid., p. 6.

La perspective « avec » continue par la suite avec des marques de focalisation destinées à mettre en évidence le statut d'acteurs / actants des personnages dans l'économie du récit :

> *« Christine* ***savait*** *bien que les malaises de Jean-William n'étaient que les signes prémonitoires d'une séquence dont elle connaissait le déroulement implacable ;* […] *Christine* ***ne pensait*** *plus à la crise qui allait venir* […] *»*[32].

Dans cette perspective, le discours indirect libre qui apparaît dans le fragment ne fait qu'annoncer et soutenir la subjectivité[33] du texte :

> *« Pauvre Beausang,* ***se disait*** *Christine, il ne savait rien de tout cela »*[34] *;*
> *« Christine* ***se dit*** *qu'elle n'aurait jamais aimé un homme comme lui »*[35].

La focalisation utilisée ici a une grande portée, puisqu'elle démontre l'évolution de l'énoncé de fiction à partir de sa forme généralement appelée comme objective jusqu'à la forme subjective des textes narratifs en ***je***, dont le journal du personnage féminin, dans le contexte présent. Le passage d'un type de focalisation / narration (narrateur et focalisateur différents) à un autre (narrateur et focalisateur identiques), qui s'étend sur toute la longueur du roman, n'est donc qu'apparemment brusque, puisque la subjectivité s'insère depuis le début. La théorie de la subjectivité dominante peut être traitée dans deux perspectives, la première est celle des indicateurs du discours rapporté soutenue par Anne Reboul, la seconde concerne la superposition des focalisations par strates. Il faut maintenant circonscrire les contextes où les marques de subjectivité se font voir. Dans les deux types de narration que nous avons, l'une hétérodiégétique, l'autre homodiégétique, les perspectives analytiques proposées entraînent des variantes diverses.

---

32 Ibid., p. 8.

33 Anne Reboul explique les marques de la subjectivité du texte narratif (*Communication, fiction et expression de la subjectivité*, in *« Langue française. L'Ancrage énonciatif des récits de fiction »*, n°128, décembre 2000, p. 9-29), dont une partie serait constituée, d'après Hector-Neri Castañeda, par des quasi-indicateurs qui ont le rôle de substituer la valeur de la troisième personne du discours indirect et du style indirect libre en valeur de pronom de première personne.

34 H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 7.

35 Ibid., p. 9.

Ainsi, le discours rapporté peut ignorer si la narration est faite par un narrateur non-présent ou par un narrateur homodiégétique, comme la focalisation arrive à son tour à rassembler des types de rapport focalisateur / focalisé en faisant exception de l'identité ou de la différence qui existe entre le narrateur et le focalisateur.

Par exemple, dans la première citation (extraite du fragment hétérodiégétique) le narrateur non-présent propose un discours direct qui n'est, dans sa forme, en rien différent du suivant, même si, dans le second (extrait de la narration homodiégétique), le rapporteur du discours appartient à la catégorie des déictiques :

> *« "La terre vit comme tous les êtres vivants ; elle est une personne plus grande, plus vaste que les autres créatures de Dieu",* ***disait*** *– à sa façon – Jules-César Beausang* […] *»*[36] *;*
>
> *« – Je t'ai demandé quelque chose, me* ***dit*** *Robert calmement »*[37].

Des cas similaires se retrouvent également au niveau de la focalisation (externe, par exemple) dans la narration hétérodiégétique et dans la narration homodiégétique. Les focalisateurs offrent un point de vue sur l'objet focalisé[38] qui ne dépend pas de leur statut de narrateur ou d'instance intermédiaire :

> *« Il semble (du moins, je le crois) que cette situation soit devenue lourde à assumer pour Antonella qui – contrairement à son faux mari – apprenait à parler le français des habitants de Genève, presque sans accent »*[39] (focalisateur / narrateur qui fait sentir sa présence),
>
> *« Christine le regarda, s'approcha de lui : incroyable, il dormait déjà, il semblait descendre au fond d'un gouffre comateux comme sous l'effet d'un anti-convulsif puissant »*[40] (le focalisateur est anonyme et extérieur à l'histoire).

---

[36] Ibid., p. 7.

[37] Ibid., p. 89.

[38] Le focalisé (ou ce qui est « vu » par le spectateur) est soit un personnage, soit un lieu, soit un événement. Deux éléments sont à retenir en ce qui concerne le focalisé : celui qui le présente (par qui ?) et la nature du présenté (comment ?). Ainsi, il est présenté par un focalisateur anonyme, ou par un personnage, sous sa forme « perceptible » (correspondant à la focalisation externe), ou « imperceptible » (pour la focalisation interne) – cf. à M. Bal, in op. cit., p. 120.

[39] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 170.

[40] Ibid., p. 9.

Nous revenons à la partie la plus étendue de *L'Antiphonaire*, constituée par le texte de Christine, qui est une narration homodiégétique. La focalisation est centrée maintenant sur le rapport focalisé – focalisataire ; le focalisateur reste en général le même. Voici une mise en évidence des interconnexions réalisées entre ces éléments :

> *« Les autres considérations de Jules-César Beausang ont d'ailleurs de quoi retenir l'attention de n'importe quel lecteur : elles sont de tous ordres, concernant toutes sortes de sujets, y compris Jules-César Beausang lui-même dont la personne et l'histoire ne sont pas dépourvues d'intérêt pour nous du XXe siècle »*[41].

Dans le schéma qu'on peut déduire de cette citation, il y a un focalisé au premier degré (Jules-César Beausang), un focalisataire (le lecteur, participant implicite à l'action, auquel on s'adresse plusieurs fois le long de la narration) et, bien évidemment, le focalisateur, inclus dans le pronom *nous* à la fin de la phrase. En fait, c'est l'image du focalisateur qui est créditée, l'accent n'étant placé ni sur la focalisation, ni sur le focalisé. La présence du focalisateur, indirecte, puisqu'il ne se fait sentir que dans son association avec l'image du collectif (*nous*), est un subreptice destiné à revenir sous une autre forme au spectateur, focalisataire du texte. Le lien entre les deux instances est ainsi fait. En dehors de ça, la phrase donne une image typique de focalisation externe, confirmée par le contexte : Christine commente une citation antérieure attribuée à Jules-César Beausang.

Ce qui particularise la focalisation dans la narration homodiégétique n'est pas l'identification du narrateur avec le focalisateur, mais le cas de la méta-focalisation, lorsque le focalisateur devient son propre focalisé. C'est l'exemple le plus probant de la subjectivité absolue :

> *« Je crois que j'ai franchi cette fois le seuil de l'énervement ou de l'angoisse : ce que je crains le plus, c'est ma propre indifférence. Je me sens décrocher de tout… »*[42].

[41] Ibid., p. 20.
[42] Ibid., p. 135.

La richesse du roman réside dans les types de focalisation qu'il propose. A partir de la focalisation externe où le focalisateur est anonyme, placé dans le récit et différent du narrateur, en passant par la focalisation externe du focalisateur / narrateur, et par la focalisation interne limitée à la vision d'un personnage, nous arrivons au dernier type de focalisation, qu'on appelle méta-focalisation. Si une partie du roman se construit sur le modèle de l'œuvre autobiographique à laquelle correspond pour une partie la focalisation du dernier type mentionné, ce n'est que pour mettre en évidence un objet focalisé dont la nature est perceptible non pas exclusivement de l'intérieur, ni exclusivement de l'extérieur. La perspective interne serait limitative dans ce cas, parce qu'elle est centrée sur le focalisé. Elle ne peut donner une vision exhaustive, donc l'unicité dans le contexte serait impossible, à cause de la présence explicite du focalisateur. L'exemple du discours autobiographique à la troisième personne employé parfois vient à l'encontre de la démonstration concernant ce type de focalisation :

> *« Je suis la chère et nulle Christine, petite chipie, petite enfant gâtée qui s'est laissé violer à San Diego par un boucanier hispanisant »*[43].

Un autre cas de méta-focalisation est celui où l'objet focalisé devient le récit même :

> *« Si j'interviens – à ce point – dans mon récit, c'est que la conscience que j'ai d'utiliser un style désorganisé, voire agaçant peut-être, est particulièrement intense en ce moment (alors que je raconte ce qui s'est passé il y a si peu de temps) »*[44] ;
>
> « […] *j'y reviendrai, hélas, que je le veuille ou non, dans la mesure où ce livre que je commence doit, partiellement au moins, révéler celle qui le compose… »*[45].

Nous devons mentionner également la stratification du texte, liée aux perspectives narratives diverses apparues le long des fragments. Les types de narration ont des correspondants spécifiques dans les

[43] Ibid., p. 212.
[44] Ibid., p. 229.
[45] Ibid., p. 21.

énonciations respectives. Quarante-cinq parties ou chapitres composent la diégésis de *L'Antiphonaire*, les énonciations comprises s'accordant au contexte défini par la participation ou la non-participation de deux instances énonciatives, le narrateur et le personnage. Dans le premier chapitre sur lequel nous nous sommes déjà arrêtés plus haut, la narration hétérodiégétique contient une énonciation dans laquelle l'énonciateur n'est pas représenté. Une marque laisse tout de même sentir sa présence dans le récit, et non dans l'histoire : « *La nature avait, alors, une puissance d'envoûtement qu'elle a perdue dans la mesure où la science a introduit dans notre langage courant les notions* […] »[46]. L'adjectif possessif *notre* est un déictique et sert à inclure indirectement par la référence à la personne qui parle l'instance en ***je*** extra-textuelle et le lecteur virtuel. Ici, le personnage n'a pas droit à l'énonciation, mais les chapitres suivants du roman apportent une diversification des voix. Les instances narratives sont aussi les personnages qui énoncent. Une double analyse s'impose maintenant, tenant compte de l'énonciation et de la focalisation. Tandis que la focalisation se définit comme point de vue sur quelqu'un ou quelque chose sur un des niveaux de la narration, comprenant un sujet et un objet, l'énonciation, qui a son tour, dispose d'un sujet énonciateur et d'un objet – l'énoncé –, se produit comme unité de communication sur l'ensemble de la narration. La stratification qui nous intéresse est mise en évidence par la comparaison des deux outils, le premier concernant la focalisation, le second concernant l'énonciation. La focalisation met l'accent sur celui qui gère la narration, l'énonciation sur celui qui émet un contenu transmissible sur l'ensemble de la narration. Il s'agit plus de la focalisation qui comporte des strates, ou des niveaux, parce que le focalisateur peut procéder à une focalisation de premier ou deuxième degré[47]. Une focalisation au

[46] Ibid., p. 7.

[47] Les degrés de la focalisation dépendent de la manière dont est pris en charge l'objet focalisé dans le rapport narrateur / focalisateur. Ils peuvent être accompagnés ou non d'un changement de plan narratif.

premier degré, focalisateur – focalisé ne demande pas un glissement des plans narratifs ; il n'y aura donc pas de changement de statut concernant l'identité du focalisé, il reste l'objet focalisé :

> *« Sa vie était finie, vraiment finie. Et il ne s'expliquait pas ce brusque avènement de la mort, cette soudaineté fracassante du noir absolu (contraire bouleversant du blanc ovoïde de la vie naissante). Ce qui venait d'arriver dans l'imprimerie ne concernait nullement son manuscrit ; cela, il l'aurait deviné difficilement, mais je vais vous le dire simplement – puisque, de nos jours, on le sait avec une exactitude troublante »*[48].

Nous constatons dans cette citation une focalisation de premier degré faite par un focalisateur / narrateur homodiégétique. Quant à l'énonciation, elle n'est pas unitaire. La première phrase n'a pas de marqueur déictique, tandis que dans la deuxième, la série de marqueurs pronominaux (*je, vous, nos, on*) donne une représentation du locuteur. L'énoncé est attribué à un valideur[49] unique qui fournit une information dans la première phrase et se manifeste après. En deuxième lieu, le style indirect libre, présent dans la première partie du fragment vient s'opposer au discours direct prononcé par le focalisateur. Un autre cas est celui de la neutralité totale du focalisateur, mais aussi d'une énonciation dans laquelle le valideur n'est pas indiqué :

> *« Puis, toute cette invention fictive concernant les allées et venues de son pseudo-mari, le militaire membre de la Garde royale, tout cela était bien compliqué. Et cette invraisemblance avait un effet dépresseur sur Renata : elle en était accablée et finissait, par souci de vraisemblance, par être marquée par son destin de fausse épouse plus qu'elle ne l'avait été par son existence de fille aliénée »*[50].

La focalisation se manifeste également dans ses formes complexes, où les niveaux arrivent à fusionner et à se confondre. Dans l'exemple suivant, les focalisés, appartenant aux narrations distinctes, la

---

[48] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 64.

[49] Le problème de la validation du sens d'un énoncé est exposé par Gilles Philippe dans l'article *Les divergences énonciatives dans les récits de fiction*, in *« Langue française. L'ancrage énonciatif des récits de fiction »*, n°128, décembre 2000, p. 30-51.

[50] Ibid., p. 39.

première fictionnelle et la seconde autobiographique, se retrouvent ensemble autour du focalisateur / focalisé :

> « *Antonella, son comportement, son travail le soir et jusque dans la nuit, ses écarts de conduite (supputés), tout servait de prétexte à Robert, pour gâcher la situation, transférer son mépris sur moi, m'accuser sans le faire explicitement…* »[51].

Une matérialisation de la subjectivité est accomplie par et dans le discours direct. Les dialogues, qui manquaient du premier roman et se faisaient à peine sentir dans le suivant abondent dans *L'Antiphonaire* :

> « *– Cela veut donc dire… que…(je n'osai terminer ma phrase…) – Oui…, me répondit l'infirmière… – Mais où vais-je aller ?…lui dis-je. – Suivez-moi, je vous prie…* »[52].

Les dialogues offrent des cas complexes de focalisation. Si l'énonciation par le discours direct du personnage et du narrateur ne pose pas de problèmes particuliers, le commentaire peut s'étendre au niveau de la focalisation. Ici nous avons à faire à une focalisation au premier degré dans une narration homodiégétique, le narrateur / focalisateur faisant aussi fonction de focalisé. Un autre exemple d'utilisation du discours direct donne le cas de la focalisation externe d'une narration hétérodiégétique, où le focalisateur est aussi narrateur, mais non-impliqué :

> « *– Je ne comprends pas…, dit l'abbé Chigi. // Elle hésitait, faisait sa coquette, semblait terriblement gênée par son aveu, modeste aussi… – Au fond, reprit-elle, je ne suis pas digne d'un homme comme vous…* »[53].

Une gradation de la focalisation peut être sentie à travers les dialogues. Il y a, par exemple, le cas des fragments homodiégétiques avec focalisation au premier degré (« *Liquid Demerol 500 mg,* lui dis-je*, let us say ten or twelve glasses – a box, a container… you know ?* »[54]), ou celui des fragments sans focalisation, ou à focalisation zéro (« *Just handle me a*

[51] Ibid., p. 177.
[52] Ibid., p. 232.
[53] Ibid., p. 104.
[54] Ibid., p. 56.

prescription tablet : and a pen. I will make a prescription… OK ? »[55]). D'autres discours directs réalisent du côté de la focalisation une performance constituée par la présentation d'un focalisé au deuxième degré :

> *« – Vous savez, dit-elle au prêtre,… ce n'est pas sans raison que j'ai inventé cette histoire de meurtre inculpant Renata… »*[56].

Le premier focalisateur, Christine, qui raconte du dehors (*dit-elle*), a un personnage focalisé (Antonella) auquel il laisse la parole. Mais ce focalisé devient focalisateur à son tour en focalisant sur un autre personnage (Renata). Les niveaux de focalisation et implicitement de la narration sont de la sorte visibles.

Ces quelques aspects nous emmènent à une interprétation des données sur la stratification de la narration. Le fragment narratif à narrateur hétérodiégétique est concurrentiel au livre de Christine, qui est, lui, une narration à narrateur homodiégétique. Les deux se situent donc dans une même extra-diégésis. Mais les niveaux intra-diégétiques de la trame créée par le texte de la narratrice impliquent une mise en abîme. Les fragments se disposent comme suit. Une première diégésis est celle du livre qui se veut destiné à la réception, car il s'adresse à multiples reprises à un lecteur ; la narration est celle du ***je***. Le livre de l'instance émettrice se divise en une partie autobiographique et une partie biographique, la première incluant l'autre. A partir de cette nouvelle frontière narrative, nous observons que le livre de Christine apporte avec la fragmentation une mise en abîme de fragments antérieurs à la narration subjective :

> *« Mais, si je sais cela, c'est que, de mon point de vue dans le temps, j'ai lu le journal du célèbre médecin dans l'édition qu'en a faite d'abord le prêtre turinois, l'abbé Leonico Chigi »*[57].

[55] Idem.
[56] Ibid., p. 104.
[57] Ibid., p. 61.

La totalité des morceaux est à peine discernable, à ses niveaux inférieurs :

> *« Au début, il consacra son temps à composer des historiettes dans le genre du temps, puis il revint au texte de Jules-César Beausang qu'il enrichit de toute évidence de plusieurs morceaux qui étaient de son cru »* [58].

En fait, le modèle du morceau multiplié ne fait que se reproduire en grand à l'échelle du livre. Hybride textuel qui épuise sa créatrice pour lui prendre la place – *« ce livre qui me tue »*[59] –, ou qui la dépasse par sa structure insaisissable – *« Je me sens très lourde de fatigue, épuisée, incapable, en fait, de continuer sainement ce livre dont la forme insensiblement se désintègre et m'échappe. »*[60] –, ne la laissera jamais à atteindre son but – *« Non, je ne publierai jamais ma thèse »*[61].

Le livre ne reste cependant pas sans récepteur. Un héritier du manuscrit rajoute dans la diégésis externe sa contribution. Ainsi, la *« Postface »* n'est qu'un autre fragment parallèle aux deux autres (livre et chapitre hétérodiégétique) sur le niveau supérieur. *« Je termine la lecture du manuscrit de Christine en larmes »*[62] sont les paroles de Suzanne Franconi, personnage devenu narrateur des événements. Et pourtant, le fragment écrit et signé par Suzanne ne peut se placer qu'à la fin du manuscrit de Christine, continuant de la sorte le palimpseste de la narratrice disparue. Sur ce, nous revoyons toutes les unités narratives minimales superposées sur des fragments antérieurs. Le manuscrit de Beausang arrivé entre les mains de l'abbé Leonico Chigi est complété par le dernier et signé de son nom. Quatre siècles plus tard, Christine Forestier reprend les documents et, en mêlant biographie fictionnelle et réalités historiques[63] relance le tout dans un projet scientifique, mais perdu finalement dans un journal.

---

[58] Ibid., p. 233.
[59] Ibid., p. 233.
[60] Ibid., p. 201.
[61] Ibid., p. 197.
[62] Ibid., p. 261.
[63] Les fragments dont parle le narrateur / personnage Christine passent pour des documents historiques dans le texte, mais il sont en réalité des renvois intertextuels d'Aquin à des documents d'auteurs, comme par exemple à celui de Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946.

Nous sommes en mesure de voir dans les niveaux de la narration une domination dissimulée de la subjectivité narrative, mais il serait utile de faire le lien avec le caractère de texte palimpseste du roman. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'appartenance, mais de partage. Ce rapport vient renforcer l'image d'une œuvre construite sur le principe antithétique où les termes ne s'annihilent pas, mais se complètent. En d'autres mots, il ne faut pas voir *L'Antiphonaire* dans une perspective limitative de roman subjectif, mais plutôt en tant que narration utilisant sa subjectivité afin de se faire transmettre comme texte. Le palimpseste devient donc un moyen de dissoudre les limites de la narration subjective, afin qu'elle puisse être appropriée par les autres :

> *« "Tout auteur, dit Jules-César Beausang, ajoute quelque chose à l'objet qu'il expose" (et plus loin :) "la fable ne signifie rien, tout en signifiant quelque chose". Mon Dieu, que je sois auteur, et que j'ajoute moi aussi quelque chose à l'objet que j'expose… ! Car je sais trop bien que mon récit ne signifie pas grand chose, sinon rien ! Pourtant, ce n'est pas une fable… Hélas – devrais-je dire – ce n'est pas une fable : c'est l'abominable et stricte vérité. Le vrai chef-d'œuvre (**opus consummatum**) est celui qui dans les formes parfaites transpose toute la profondeur des "sciences quadriviales"… Du moins, c'est ce que pensait Jules-César Beausang, selon les théories courantes de son époque concernant l'allégorisme… Mais que je suis loin de l'allégorie quand je sombre dans la désolante abomination et dans le néant ! Aïe ! Que je suis loin de tout chef-d'œuvre et de toute variante allégorique ! Il n'y a plus d'"**opus consummatum**", mais de pauvres tropismes dépourvus de toute amplification et de fausses profondeurs (**trobar clus**) ! »*[64].

Les enjeux littéraires sont mis dans un contexte qui ignore la diachronie, c'est pourquoi la narratrice recourt à l'œuvre baroque en tant que modèle de création. La fable, image symbolique de la contradiction qui gît à l'intérieur d'une œuvre littéraire (*« la fable ne signifie rien, tout en signifiant quelque chose »*), se définit comme genre dont la vérité et la fausseté du contenu restent indiscernables. Cela rejoint à nouveau la problématique qui préoccupe une grande partie des instances narratives chez Aquin, l'opposition entre la réalité et la fiction.

---

[64] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 219.

Mais l'ambition des auteurs-narrateurs est de dépasser le cadre du récit personnel et d'apporter leur contribution aux valeurs universelles. C'est une manière de penser à l'autre (le lecteur) à travers l'objet. Il serait temps donc de se concentrer sur l'objet qui est unique (« *le vrai chef-d'œuvre* »), dit Christine. On se demande pourquoi l'auteur doit ajouter quelque chose au récit (« *à l'objet que j'expose* ») et ne pas le créer tout simplement, recommencer seul à zéro. Le pronom indéfini *tout* qui détermine le nom *auteur* éclaircit la phrase. La référence est faite à n'importe quel auteur de la collectivité d'auteurs (dans ce cas Jules-César Beausang, cité par Christine), mais il s'agit d'un seul « objet à exposer », une seule œuvre. Pourrions-nous penser ici à l'œuvre d'art transmissible et publique sur laquelle chacun a laissé sa trace, peut-être à un palimpseste ?

En fin de compte, un problème que soulève la transmission des documents-journaux est celle de l'appartenance à une instance narrative. La signature de tous les auteurs s'efface graduellement pour chaque document au moment de sa migration. Le livre de Christine sera transmis à Suzanne, qui y rajoute également son fragment et une nouvelle signature. Elle ne fait que continuer par ce geste la tradition imposée par les prédécesseurs. Et on se demande également si la lettre signée par Albert reste vraiment en dehors de tout. A quoi sa succession est-elle destinée, après la lecture du destinataire ? Ce dernier fragment, forme épistolaire singulière dans le roman, vient revaloriser la fin. Le roman n'est pas fini, dans l'absolu il attend une autre transmission.

4.

L'OBJET TEMPOREL DANS *NEIGE NOIRE* ET LA DISSOLUTION DE L'AUTORITE NARRATIVE

Avec *Neige noire* le récepteur, présenté comme extra-diégétique, crée lui aussi le texte. Le dernier roman aquinien publié traite de façon complexe l'aspect concernant la réception active de la création artistique. L'œuvre d'art (théâtrale, cinématographique, ou littéraire) n'est pas seulement le produit qui doit être accueilli par un public. Elle englobe à la fois le créateur et son public qui participent ensemble à son évolution, à ses permanentes transformations. L'œuvre se crée en même temps qu'elle évolue et devient de la sorte une boucle bouclée. C'est pour la première fois que le récepteur extra-diégétique appelé *le spectateur* trouve sa place en tant que témoin de et dans la trame narrative :

> *« (…) Eva continue de se mouvoir, car si elle ne bouge plus et si elle est au point mort, le spectateur, lui, la relaie »*[1], ou encore *« ce décor devient transparent à tel point que son identité usurpée se laisse deviner, et qu'il n'est plus, pour les spectateurs prévenus, que l'envers d'un décor »*[2].

Si l'appellation de spectateur est utilisée comme terme générique pour le récepteur, elle n'est pas unique. Le lecteur, sous l'identité du narrataire, apparaît lui aussi en tant qu'instance réceptrice. C'est plutôt la composition du roman qu'entraîne le dédoublement du récepteur. *Neige noire* recourt à une séparation des identités et des perspectives pour les parties constitutives de la narration. Il n'y a plus de

---

[1] Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique, BQ, Montréal, 1997, p. 141.

[2] Ibid., p. 158.

concurrence entre les fragments auto-bio-graphiques des différents narrateurs, mais une nette démarcation des plans : un plan dramatique, un plan visuel-descriptif et un plan métadiscursif. A chaque plan correspond une voix narrative spécifique. Le plan dramatique utilise le discours direct, non-rapporté, c'est donc le dialogue qui s'impose :

> *« EVA – Suis-je un personnage important dans ton film ? NICOLAS – Je ne sais pas, car je n'écris le scénario qu'à mesure que je le vis… et je n'ai pas fini de le vivre dans la mesure où le scénario est inachevé… »*[3].

On n'a plus de narration autobiographique. Le texte hybride combine le discours des personnages avec des fragments narratifs écrits par un narrateur anonyme extra-diégétique. Le discours direct est complété de la sorte par des informations du cadre dans lequel ont lieu les événements, fragments ayant la fonction des didascalies :

> *« Il s'arrête devant la vitrine d'un horloger : toutes les pendules et tous les chronomètres sont arrêtés. Coupure »*[4].

Le troisième plan du roman se voit comme manifestation d'une voix auctorielle nouvelle parmi les multiples identités narratives qui habitent l'univers romanesque aquinien. On pourrait associer cette instance particulière à une voix neutre, d'un narrateur impersonnel :

> *« (Le scénario est écrit au présent inexistentiel. On se sert du présent sur papier, mais chaque séquence du film, quand elle aura été tournée, se conjuguera au passé. Cette discordance des temps ne fait que souligner la subordination du scénario – ou du récit – au commentaire qui l'encadre. Le présent du scénario est comme un infinitif poreux.) »*[5].

La note métadiscursive qui imprègne le texte introduit un type nouveau de hiérarchisation des fragments narratifs. C'est ce qui rompt l'unité du texte que pourrait constituer l'association des deux premiers plans sous l'aspect d'un scénario cinématographique. Analysé déjà comme roman et non pas comme scénario, *Neige noire* se manifeste en

---

[3] Ibid., p. 161.
[4] Ibid., p. 61.
[5] Ibid., p. 242.

une série de contradictions, à partir de son niveau paratextuel avec la mise en exergue de la citation de Kierkegaard – « *Je dois maintenant à la fois être et ne pas être* », jusqu'aux confusions, dans le scénario du personnage Nicolas Vanesse, entre la partie autobiographique et ses variantes fictionnelles. Les commentaires du narrateur absent sont perçus comme dédoublement[6] pouvant s'interpréter comme contre-argument à la classification de *Neige noire* dans la catégorie des romans-scénario ; mais la reprise des idées des personnages et leur fusion dans un discours rapporté ne fait qu'appuyer l'hypothèse de l'existence implicite d'un modèle narratif filmique. Un signe d'interdépendance entre les fragments est donné par le fait que le personnage central commence à calquer dans son discours le style métadiscursif des fragments mis entre parenthèses :

> « *Ce n'est pas avec des noms que tu enfantes les significations souterraines, car cela équivaudrait à une démarche purement livresque – anti-cinématographique, quoi ! Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal… Et puis je trouve bien secondaires, en fin de compte, les significations souterraines. Je préfère penser en termes d'extension spatiale et de temps, plutôt que de prêter au sous-sol plus de valeur significative du seul fait qu'il supporte d'autres couches, moins denses, du réel…* »[7]

Le ton du commentaire trahit l'auteur. Nicolas est investi pour les quelques paragraphes qu'il écrit de la qualité de commentateur, que seul le narrateur impersonnel s'est réservée.

La lutte qui s'engage entre les parties mentionnées, d'un côté le plan dialogique associé aux didascalies, de l'autre le plan métadiscursif, introduit l'opposition mimèsis / diégésis, exploitée sous quelques aspects. En simplifiant l'antinomie, nous pouvons soutenir l'hypothèse

---

[6] Nous pensons dans ce contexte au syntagme *double double* utilisé par Marie-Claire Ropars-Wuillemier, qui, dans son article « *Le spectateur masqué. Etude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin* » (*Revue de L'Université d'Ottawa*, vol.57, n°2 avril-juin 1987, p. 79-95) explique le fait que le dédoublement est le signe d'une multiplication sur le modèle de la double face de la bande cinématographique, image et son – ici, les didascalies en tant qu'images filmiques et le métadiscours en tant que voix off – afin d'arriver à la paire spectateur / lecteur qui changent de place dans le texte.

[7] H. Aquin, *Neige noire*, p. 57-58.

que le supposé scénario filmique demande une manifestation mimétique, reproductive, qui rend avec fidélité une réalité imagée – parlée –, tandis que le côté textuel exploite la diégésis sous sa forme de narration romanesque. Si nous reprenons le sens de la diégésis en tant que *simulation*, on arrive à l'idée de la feinte, donc de la fiction transmise sous forme de texte écrit. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier parle, dans son article mentionné plus haut, non pas d'une simulation, mais d'un simulacre filmique, qui arrive à un paradoxe :

> *« L'ère des simulacres, qui ouvre l'espace de la modernité, entame la distinction platonicienne entre les copies mensongères et le modèle des idées. La caverne se retourne sur le ciel qu'elle masquait, mais pour se confondre avec lui. Le piège du simulacre tient alors en ceci qu'à la fois il postule et rend impossible la distinction entre modèle et copie. On ne fera donc pas sa place au simulacre ; il informera la totalité du texte où il inscrit la marque d'une imitation sans objet, donc co-extensive au texte lui-même, dont l'identité se trouve ébranlée par ce dédoublement sans double matérialisable : "venue simultanée du Même et de l'Autre", selon Foucault* […] »[8].

Le simulacre est donc un artifice polyvalent étendu sur plusieurs niveaux. Le sens dénotatif de simulation, qui, dans la pensée platonicienne, serait synonyme de la diégésis, ne suffit pas, et ainsi, un sens adapté au contexte actuel exploité par Aquin se rajoute. Parce que l'idée de double instaure une confusion redondante entre le modèle et sa reproduction, l'unité diégétique originaire se perd dans le dédale des reprises narratives.

Le critique explique de fait que le paradoxe du roman d'Aquin consiste en un refus du film, qui ne peut être conçu autrement que sous sa forme textuelle, rendue « lisible » grâce à ses fragments parenthétiques. Les parenthèses reconfigurent le texte, qui n'est ni entièrement scénario, ni entièrement roman.

Une bouleversement structurel hante le récit. Le personnage central dissimule ses actes meurtriers dans des scénarios fictionnels

[8] Marie-Claire Ropars-Wuillemier, op. cit., p. 81.

adaptés à la situation réelle qui a précédé la mise en scène, mais en effet, pour le jeune acteur qui choisit la production cinématographique, le texte fictionnel n'est qu'une copie de son propre journal. La biographie passe aussi dans *Neige noire* à titre de fiction, mais par rapport aux deux premiers romans, la correspondance entre les deux est différente. Tandis que les instances narratives de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire* prétendaient écrire la biographie et repoussaient plus ou moins la fiction, dans le dernier roman, à part le fait qu'il n'y a plus une instance narrative centrale, car le texte est multiple, on transmet l'idée que, dans l'art, basculer d'une perspective à l'autre dépend de la capacité du récepteur (lecteur ou spectateur) de se masquer devant le résultat de la création. Porter un masque durant la représentation du film est l'indication la plus convenable que le commentateur aurait pu donner, parce que se cacher signifie réinterpréter, remodeler la réalité et lui accorder un code fictionnel.

Le fait de jouer sur l'ambiguïté de la dichotomie biographie-fiction tient d'un désir profond du personnage d'introduire sournoisement la vérité des événements passés ; la fiction devient immanquablement non-fiction et tourne en dérision son rapport avec la réalité / non-réalité, dont la frontière se définit de plus en plus labile :

> *« Mais mon autobiographie dépasse inconsidérément la fiction que je me croyais incapable d'inventer… »*[9].

La ruse de Nicolas révèle une instabilité implicite de l'univers réel qui se répercute également sur la création artistique ; ses faux fins fictionnels sont très rattachés à l'univers quotidien auquel il appartient et aussi à l'effet-surprise produit sur son interlocuteur participant ou virtuel :

> *« Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement… »*[10].

---

[9] H. Aquin, *Neige noire*, p. 152.
[10] Ibid., p. 159.

Le jeune metteur en scène apparaît comme une personne lucide, mais il ne faut pas oublier son caractère trompeur dans le contexte d'une mystification totale de et par son texte prétendument fictionnel.

On s'aperçoit qu'il y a beaucoup de confusions à cause de l'enjeu constitué par le texte fictionnel ou d'auto-fiction ; la réalité est prise pour imaginaire, sans que les personnages s'interrogent sur le devenir du processus, de sorte que Nicolas Vanesse peut se permettre des commentaires concernant la fausse compréhension du phénomène mesuré dans l'effet dramatique :

> *« Les comédiens jouent faux : on leur a appris à confondre le naturel et le parodique, si bien qu'ils ne trouvent rien de mieux à faire que d'être naturels quand ils parodient et vice versa… »* [11].

Les protagonistes des récits biographiques ou fictifs ne sont des personnages que pour ceux qui sont en dehors du texte, mais dans la "réalité" interne de l'œuvre ils occupent une position d'égalité. Toute objectivation relève de la projection immédiate à un niveau supérieur de la diégésis. Nous retrouvons une situation qui résume cette posture au moment où les personnages sont censés interpréter leurs propres rôles. Dans ce cas, la subjectivité-objective dont parle le critique Robert Richard[12] est la transformation du ***je*** en ***il*** qui implique, à part la fictionnalisation par la re-narrativisation, un nouveau rapport instauré entre l'émetteur et le récepteur du message : que le destinataire garde son statut dépendant de l'image de son double, ou qu'il acquiert son

---

[11] Ibid., p. 160.

[12] Dans *Le corps logique de la fiction* (l'Hexagone, 1990), R. Richard insiste sur le passage du *je* (sujet de l'écriture) au *ils* (les lecteurs), qui a pour effet la *« transsubstantiation de la subjectivité subjective en subjectivité objective »* (p. 87). Il explique : *« Dans cet enjeu relationnel sujet / objet propre à la réflexion occidentale, le dispositif aquinien vise* […] *non pas l'infirmation de l'objet, mais l'infirmation du sujet.* […] *La chute du sujet* […] *a pour effet l'universalisation de l'objet, cet objet étant non pas l'objet du couple sujet / objet, mais le retour du sujet, le retour du Je-Origine réel sous forme de sujet objectif »* (p. 85). Le sujet objectif devient ainsi la *« voix constitutive du fictif »* (p. 81) et dépasse le sujet subjectif qui ne crée pas de la fiction (cf. à K. Hamburger). A partir de là, l'une des conclusions de Richard est que « […] l'unique objet du récit aquinien n'est autre que celui de ses paradigmes lecturaux : *la voix se lisant (s'écoutant) toujours différemment* » (p. 84)

autonomie, en tout cas la posture de l'identité auctorielle change vis-à-vis de son texte. Cependant, l'instance neutre du niveau métadiscursif revient à la fin du roman, dans le dernier commentaire qui conclut la narration, sous la forme d'une voix personnalisée qui renvoie de nouveau à la subjectivité :

> *« Le temps **me** dévore, mais de sa bouche, **je** tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, **je** tire ma semence d'éternité »*[13] (c'est nous qui soulignons).

Si ce n'était que pour embrouiller une fois de plus les pistes de la narration, le jugement personnel d'Aquin sur son dernier roman renforce l'idée d'une intrusion faussement accidentelle et incontrôlée de l'auteur réel dans sa propre écriture. Sur ce point-là Aquin déclare, dans une rencontre avec les étudiants de l'Université du Québec à Rimouski, n'avoir rien faussé dans la démarche narrative personnelle, qui ne fait que continuer l'image d'une œuvre cyclique, dans laquelle *« la boucle est vraiment bouclée à mort »*[14].

---

[13] H. Aquin, *Neige noire*, p. 278.

[14] *« C'est là vraiment la seule fois où en quelque sorte l'auteur des parenthèses sur le temps dit « je ». Et du coup je fais le joint avec moi, c'est moi l'auteur qui écrit les parenthèses sur le temps. Voilà, c'est aussi énorme que ça, j'avais, j'avais, je me disais, je veux bien être placé une fois mais pas plus* […] *placé deux fois dans la même phrase de toute façon et c'est une, une répétition, une réitération. Mais c'est vraiment un je qui finit par être moi. Je, je veux dire l'auteur de ce livre-là. J'ai écrit toutes les parenthèses sur le temps. Je récupère tout. Les deux femmes pendant qu'elles se récupèrent, moi j'ai tiré leur histoire, etc. du temps qui me durera. Après une certaine logique finale, c'est que la boucle est vraiment bouclée à mort. Il y a plus de, il y a plus de masque en fait. Non, il n'y a pas de narrateur, il n'y a pas de personnages. Je suis tout à fait d'accord.* […] *oui* […] *personnages, pas de narrateur. Toutefois il y a un problème intéressant que je suis sur le point de trouver moi aussi, c'est que de fait, l'ayant placé à la toute fin, je commence à comprendre que ça veut dire, c'est comme si j'avais triché avec la façon d'introduire le je dans un roman parce que, le plaçant à la toute fin, c'est l'envers du bon sens parce qu'un je on l'introduit en général dans le premier tiers du roman, dans la première moitié, mais sûrement pas à la toute fin et sûrement pas dans les trois dernières lignes, dans les huit dernières lignes, ce n'est pas possible. Alors, du coup, faisant cela je veux dire, j'ai, j'imagine, j'ai voulu, m'introduire à la fin, ou me démasquer à la fin complètement. Mais c'est sûr que j'ai utilisé là-dedans des, comment dire, des procédés pour conditionner le lecteur, qui a fini le livre, à se dire* […] *»*, *Neige noire*, édition critique, « Appendice IV. Divers documents autour de *Neige noire*. 2. Commentaires d'Hubert Aquin sur *Neige noire* à la suite d'une rencontre avec les étudiants de l'Université du Québec à Rimouski », p. 565-566.

Nous nous proposons maintenant d'ouvrir une analyse du niveau (plan) métadiscursif dans la perspective phénoménologique de l'objet temporel que constitue le film. Nous nous appuyons sur le fait que le niveau discursif-narratif en question développe des commentaires sur la problématique du temps, rapprochant de la sorte la théorisation aquinienne de la phénoménologie husserlienne.

Conformément à la théorie du philosophe allemand, un objet temporel, comme par exemple une mélodie, se définit comme une succession, ou un flux qui coïncide avec le flux de la conscience dont il est l'objet. Le son, qui est partie minimale constitutive de l'objet temporel (la mélodie), se forme comme *« multiplicité de données et d'appréhensions immanentes, qui s'écoulent elles-mêmes sur le mode du "l'un-après-l'autre" »*[15]. La succession introduit donc automatiquement l'idée de durée, donc de temporalité pointée par les étapes présent – passé – futur. Le son écoulé (entendu) se dirige vers le passé dans lequel il « tombe » de plus en plus loin ; sa présence ne sera cependant pas effacée après son passage, puisqu'à ce moment intervient la rétention. Processus destiné à conserver l'objet dans sa temporalité propre, la rétention est primaire et secondaire selon Husserl. La première étape de l'appréhension, qui est la rétention primaire, consiste à séparer dans la temporalité de l'objet en cause les moments du présent et du « tout juste passé », une manifestation intentionnelle spécifique de la conscience qui ne doit pas voir simplement *« l'instant présent de ce qui apparaît comme objectivité qui dure »*[16]. Une première précision est à faire. L'objet temporel laisse une première impression avant de se transformer en rétention ; la perception est réelle, même si l'objet s'est écoulé vers le passé, car sa présence passe, grâce à la *conscience impressionnelle*, dans une *« conscience rétentionnelle toujours nouvelle »*[17]. Le flux ainsi créé se

[15] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, 2002, p. 35.

[16] Ibid., p. 47.

[17] Ibid., p. 44.

déploie vers le passé sous forme d'un « *dégradé au sens de la rétention* »[18]. Mais, nous dit Husserl, ce dégradé « *ne conduit pas à un simple processus régressif infini, car chaque rétention est en elle-même modification continue, qui porte en elle pour ainsi dire, dans la forme d'une suite de dégradés, l'héritage du passé* »[19]. L'impression de l'objet dans sa durée implique une transformation des processus de conscience du sujet et entraîne son aperception. C'est le premier pas vers la rétention et le ressouvenir. Mais il ne s'agirait pas pour l'instant, dans la voie ouverte par le philosophe allemand, d'une remémoration proprement dite, mais plutôt d'une *remémoration primaire dans le présent* des éléments constitutifs du flux. La rétention primaire ne fait donc pas appel à la mémoire, n'est pas une reproduction à l'aide du souvenir, parce que le passé n'intervient pas (pour l'instant) dans la prise de conscience de l'objet temporel. Le passage entre les parties constitutives de ce dégradé rétentionnel, le présent et le passé, se fait à l'aide d'un jugement qui démontre un paradoxe de l'existence de l'objet temporel :

> *« Ce dont on se souvient, à vrai dire, n'est pas maintenant – sinon il ne serait pas passé, mais présent – et dans le souvenir (la rétention) il n'est pas donné comme maintenant, sinon le souvenir et donc la rétention ne serait justement pas souvenir, mais perception (et donc impression originaire) »*[20].

L'identité de l'objet temporel se crée dans la rétention uniquement s'il passe par la conscience impressionnelle qui est originaire. Sans la perception du premier son, par exemple, on ne pourrait jamais reconstituer les autres sons qui suivent et on n'aurait pas d'objet correspondant au flux de la conscience. La durée reflète l'objet temporel qui existe entre le passé et le maintenant par « *la modification continue du même point initial* »[21].

La disparition du souvenir primaire n'entraîne pas la disparition de l'objet temporel. Pour reconstituer l'objet qui n'est plus présent, ni

---

[18] Idem.
[19] Idem.
[20] Ibid., p. 50.
[21] Ibid., p. 44.

tout juste passé, donc qui n'est pas dans sa durée actuelle, il faut faire appel au ressouvenir, étape suivante de la rétention. La reproduction (rétention secondaire) se réfère à une durée passée, mais se produit elle aussi dans le présent. Au présent de la perception correspond un présent du souvenir, mais avec la différence que le souvenir recourt à l'imagination comme processus de conscience dans le présent de la reproduction. Si l'objet temporel se matérialise dans la perception par la succession de ses unités minimales uniquement dans le maintenant, le ressouvenir apporte à l'aide de l'imagination non seulement un présent de la *rétention* (souvenir primaire), mais aussi une *attente* (*protention*) des sons à suivre. Il s'agit dans ce cas d'une *quasi-audition*. Cette reconstitution de l'objet (la mélodie) impose elle aussi une temporalité qui tient compte de la continuité des unités minimales (les sons), mais qui n'est que pareille et non la même que celle de la rétention primaire. Toute reproduction faite par le ressouvenir apporte quelque chose de nouveau sur l'objet perçu, mais qui ne change en rien le souvenir primaire. On aurait besoin d'une autre écoute, donc d'une expérience réitérée de rétention primaire afin de poser une base nouvelle au ressouvenir. Sauf que chaque nouvelle perception de l'objet temporel nous donne un continuum distinct du premier. Dans ces conditions, seule une forme identique à la première forme de l'objet temporel pourrait avoir l'effet attendu et nous aurons dans ce cas un autre type de rétention, la rétention tertiaire.

Sur la rétention tertiaire, le philosophe français Bernard Stiegler développe, à partir des leçons de phénoménologie de Husserl, un aspect resté non-traité par le fondateur du courant philosophique. Avec l'apparition et l'expansion massive des enregistrements photo-phonographiques du vingtième siècle, l'objet temporel apporte une de ses nouvelles valences. La répétition à l'identique du même objet temporel par cette sorte de *« prothèse, de la mémoire extériorisée »*[22]

---

[22] Bernard Stiegler, *Le cinéma des consciences*, entretien avec Elie During, dans « *Art Press* », 276, février 2002, p. 14.

permettrait de mieux comprendre les mécanismes des processus rétentionnels. Le philosophe français appuie sa théorie sur l'idée que la multiplication des flux temporels de la conscience tend vers une *synchronisation générale*. Les consciences peuvent donc subir des modifications au niveau de la rétention secondaire ; les nouveaux systèmes de *production et de diffusion culturelle* enveloppent sous la forme du produit uniformisé de la communication audio et télévisuelle un type de contrôle des dispositifs rétentionnels :

> *« De l'Occident à l'Extrême-Orient a lieu une énorme mutation, où les puissances de production symboliques, auparavant religieuses, artistiques, politiques et intellectuelles, sont désormais soumises et intégrées à l'appareil et aux critères industriels et commerciaux : le système* ***technique*** *a entièrement absorbé le système* ***mnémotechnique*** *»[23].*

A partir de là, un premier effet direct est celui de la confusion qui peut se créer de la sorte entre la réalité et la fiction, et implicitement entre les deux processus de conscience qui sont à la base de la rétention : la perception et l'imagination. Nous allons expliquer tout cela plus en détail.

Dans son troisième tome sur la technique et le temps, Stiegler commence par présenter les deux principes fondamentaux du cinéma : *« l'enregistrement cinématographique est une extension de la photographie »*[24], et *« lorsqu'il devient sonore, le cinéma intègre également l'enregistrement phonographique »*[25]. Sur cette base, il continue afin d'arriver à mettre en évidence les deux coïncidences de l'enregistrement cinématographique. En premier lieu il s'agit de *« la coïncidence photophonographique entre passé et réalité »*[26] où il faut tenir compte de la perception de l'image et du son comme formant un cadre qui a été réel (même si nous avons à faire avec une fiction, le plateau de tournage a existé pour les scènes). Sur un

---

[23] Ibid., p. 15.

[24] Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, tome 3, *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001, p. 32.

[25] Ibid., p. 33.

[26] Ibid., p. 34.

deuxième plan, il y a *« la coïncidence entre flux du film et flux de la conscience du spectateur de ce film, qui, par le jeu du mouvement créé entre les poses photographiques, déclenche le mécanisme d'adoption complète du temps du film par le temps de la conscience du spectateur, qui, en tant qu'elle est elle-même un flux, se trouve captée et "canalisée" par le mouvement des images »*[27]. C'est ce qui transforme le film en objet temporel dans la conscience du spectateur. Mais en deçà de la conscience de la durée et de la succession de l'objet visé se trouve une motivation reliée surtout au côté émotionnel de la perception :

> *« Comprendre la singularité de l'affection de la conscience par les objets temporels, c'est donc commencer à comprendre ce qui fait la spécificité du cinéma, sa force, et comment il peut transformer la vie* […] *»*[28].

Une autre coïncidence intervient maintenant : la perception de la réalité cinématographique se superpose sur le type de perception primaire similaire au processus de préparation de la pellicule de celluloïd. Le film coïncide avec notre propre mode de rétention et d'association sur les niveaux reproductif et tertiaire :

> *« Cela suppose d'analyser la spécificité de la technique d'enregistrement qui permet le flux cinématographique, et les effets que celui-ci engendre sur la conscience, en tant qu'elle est* ***déjà cinématographique*** *dans ses* ***principes de sélection*** *des souvenirs primaires – sélection qui suppose des* ***critères*** *de sélection, lesquels sont fournis* ***par le jeu des souvenirs secondaires et tertiaires associés****, le tout formant un montage par lequel se constitue l'unité d'un flux – d'un flux de conscience, mais qui est identique dans sa forme au flux en quoi consiste cet objet temporel qu'est un film, résultat d'un montage »*[29].

La représentation de type cinématographique n'est pas aussi récente qu'on ne le pense, et serait donc le résultat volontaire de la conscience de s'extérioriser en tant que telle dans le contexte de la perception d'un flux objectif (immanent ou transcendant). *« Le cinéma est une extériorisation de la structure de la conscience »*[30] précise en ce sens

---

[27] Idem.
[28] Ibid., p. 41.
[29] Idem.
[30] B. Stiegler, article cité, p. 16.

Stiegler. Le terme souvent utilisé de représentation cinématographique (ou dans un contexte plus particulier de narration cinématographique) renverrait ainsi à une manifestation de la conscience devant un objet se présentant comme temporel qui demanderait une attention spéciale quant à sa perception. Si nous parlons d'un cadre narratif présenté sous forme de succession événementielle, l'histoire racontée se définit par rapport à une structure qui valorise les critères de sélection des parties constitutives minimales participant à la cohérence et à l'appréhension de l'objet. Il y aurait un montage pour toute sorte de re-présentation, ou de ressouvenir. Quelle est la liberté de sélection des parties dans l'unité finale et quel est le rapport du sujet face à un objet auquel il pourrait participer mais qui est déjà fini sous une première forme, c'est l'une des questions qui résulte de la théorie de Stiegler ; l'intervention du spectateur dans le produit audiovisuel (cinématographique) est un choix qui laisse place à de multiples interprétations. L'une d'entre elles est que le spectateur est mis à l'épreuve devant la rétention standardisée entraînée par le monde de la technologie audiovisuelle. Nous n'irons pas plus loin dans ce sens-là, puisque les répercussions sur le niveau social de l'aperception de l'image ne constituent pas le but de notre démarche. Il y a seulement quelques aspects dans cette théorie contemporaine de la rétention qui pourraient se retrouver dans le cas de la représentation cinématographique chez Hubert Aquin. Le rapport entre réalité et fiction, ainsi que la question de la mise en abîme visuelle servant à transmettre un savoir collectif et à faire apparaître le rapport du « Je » à « Nous » à l'aide d'une quasi-rétention sont les problèmes à viser.

Sur la question de la mise en abîme filmique, Stiegler entreprend une analyse de *l'Intervista* (1992) de Federico Fellini, film dans lequel s'insèrent des fragments de *La Dolce Vita* (1959) du même réalisateur. Les personnages et le metteur en scène de l'*Intervista* sont mis devant un écran de télévision où ils regardent quelques minutes du film réalisé trente ans auparavant. La situation présente plusieurs particularités du point de vue de la rétention. Le film dans le film est dans ce cas : 1. Un

support artificiel, enregistré, donc *« une rétention tertiaire »*[31] *;* 2. *« un objet temporel qui a été vu et revu, et qui est actuellement revu par le spectateur »*[32] *;* 3. *« un souvenir secondaire de ce spectateur »*[33] ; 4. *« quatre-vingt-dix minutes de la vie passée de ce spectateur durant lesquelles ce film* […] *a été vécu comme rétention continue de rétentions primaires dans le maintenant d'un récit de s'écoulant* […] *et qu'il revit présentement en partie*[…] *»*[34] *;* 5. Inclus dans le flux du film qui est trame générale. Stiegler a déjà abordé la problématique de l'acteur et du personnage mis face à face. L'identité de l'un passe à travers l'identité de l'autre dans le sens où pour un certain laps de temps les existences des deux se superposent :

> « […] *la chair de l'acteur se confond avec celle du personnage, où le* ***passage*** *d'un film est* ***nécessairement aussi*** *le* ***passé*** *de cet acteur, les instants de la vie du personnage sont* ***instamment*** *les instants du passé de l'acteur. Cette vie est confondue,* ***dans ses enregistrements****, avec celle de ses personnages »*[35]*.*

Une première conséquence de cette confusion nous ramène à *« l'impossibilité de distinguer* […] *entre réalité et fiction, entre perception et imagination »*[36].

La philosophie nous apporte souvent le problème de ce rapport entre réel et fictionnel, de sorte qu'on arrive souvent à l'injuste association entre le fictionnel et le non-vrai. Bernard Stiegler rappelle sur ce point-là que la vision phénoménologique devrait pouvoir faire la distinction entre la vrai et le non-vrai, le fictif et le non-fictif sous un angle différent :

> *« Or, si comme on le voit avec les rétentions tertiaires phonographiques, la rétention secondaire intervient toujours dans la sélection des rétentions primaires, cela signifie que la perception compose toujours avec l'imagination et que le réel est donc toujours projeté par l'imagination : la fiction est constitutive de la connaissance »*[37]*.*

---

[31] B. Stiegler, op.cit., p. 49.
[32] Idem.
[33] Idem.
[34] Idem.
[35] B. Stiegler, *La Technique et le Temps*, tome 2, *La Désorientation*, Galilée, 1996, p. 33.
[36] B. Stiegler, op. cit., tome 3, p. 49.
[37] B. Stiegler, article cité, p. 16.

Jugement qui règle en partie la situation de la fiction dans le rapport avec le réel, mais qui conduit à un autre choix :

> *« Dès lors, la question est de savoir faire la différence entre bonnes et mauvaises fictions – tandis que l'exploitation industrielle systématique des consciences conduit à une très mauvaise fiction : celle qui tue le pouvoir même d'imaginer, de désirer et de fictionner »*[38].

L'association individualité / collectivité est une voie ouverte vers la transmission du savoir de même qu'une manière de soulever les difficultés actuelles de la compréhension des critères de rétention. Le « Je » et le « Nous » s'instaurent comme variantes interne / externe de la rétention tertiaire. Puisque *« l'individuation est toujours simultanément psychique et collective »*[39] nous devons considérer que le « Je » et le « Nous » sont indissociables dans ce schéma. Le « Je » est défini par la transmission des objets symboliques dans la synchronie, le « Nous » sert à regrouper la connaissance et la conscience collectives[40]. Mais il se trouve que maintenant le collectif souffre à cause du changement qu'apportent les critères mnémotechnologiques de la rétention tertiaire :

> *« Aujourd'hui, ce "Nous" souffre, nous ne savons pas **qui** dit "Nous". Le "Nous" est effrangé et sans limites, parce que nos technologies de rétention ayant brutalement changé, nous n'avons aucune compréhension de nos critères de rétention »*[41].

En revenant aux aspects qui nous intéressent pour l'analyse de la narration cinématographique du roman *Neige noire*, que nous entamerons plus bas, nous devons préciser de quelle manière est vue la re-production (le ressouvenir) par rapport à l'objet temporel qu'elle constitue. Dans la phénoménologie husserlienne, le présent du

---

[38] Idem.

[39] Ibid., p. 18.

[40] *« La rétention, c'est tout ce qui permet de retenir le passé dans le présent pour l'avenir.* […] *on confie à la matière des éléments symboliques qui peuvent être conservés dans le temps. Et le processus d'hominisation est lié de façon essentielle à cette possibilité de rétention tertiaire, car ces mémorisations symboliques matérialisées sont ce qui permet de transmettre la mémoire d'un individu à une collectivité. Le devenir des sociétés et la possibilité même d'un « Nous » sont surdéterminés par ces dispositifs rétentionnels »*, B. Stiegler, article cité, p. 16.

[41] B. Stiegler, article cité, p. 18.

ressouvenir ne rapporte pas du passé le souvenir primaire de la perception dans sa forme originaire, car l'imagination procède à une re-présentation qui n'est pas reproduction exacte. L'appréhension de la durée apporte dans la temporalité de l'objet, avec ses étapes de commencement, déroulement et fin, la valeur de la cadence des unités minimales successives. Un souvenir secondaire permet des permutations au niveau de la reconstitution de l'objet dans sa totalité, comme par exemple les compressions, ou les ralentissements. L'objet temporel supporte des modifications de son *continuum*. Si la rétention *« ne produit pas d'objectivité de durée (ni de manière originaire, ni de manière reproductive), mais retient seulement dans la conscience ce qui produit et lui imprime le caractère du "tout-juste-passé" »*[42], il en résulte que les transformations dues à la subjectivité de la mémoire sont uniques dans chacun des cas de ressouvenir. Ce qui nous intéresse donc est l'objet vu comme reconstitution d'un continuum dû à l'imagination. Le découpage auquel recourt le ressouvenir afin de recomposer subjectivement l'objet temporel est le point central de l'analyse filmique.

Cet aspect de la phénoménologie husserlienne se reflète d'une manière très évidente dans le dernier roman d'Hubert Aquin. L'auteur traite le problème du découpage sous deux aspects, premièrement celui du découpage cinématographique, qui renvoie à la temporalité subjective, et deuxièmement celui du découpage textuel.

> *« (Le dernier passage, intégré au scénario, n'a d'autre raison d'être que celle de servir de tremplin au découpage cinématographique. C'est un des rares moments, au stade du scénario, où la difficulté de rendre les images projetés incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire. Il ne s'agit pas là d'un aveu d'impuissance filmique, mais de l'utilisation d'une scénarisation indirecte, en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées. Le scénario n'est pas le film ; le découpage n'est qu'une partition de tournage. Il est donc normal d'employer des raccourcis. Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage ; en littérature, le découpage est la réalité finale) »*[43].

[42] E. Husserl, op.cit., p. 52.
[43] H. Aquin, *Neige noire*, p. 79.

Les différences entre la visualisation des événements successifs et leur narration est mise en évidence par les interventions faites sur l'objet temporel dans chacun des cas. Le film donne l'impression de participation à son spectateur, chose que le lecteur d'un livre a plus de mal à faire. Le film est plus que le roman un objet temporel, il se déroule sous les yeux du spectateur et ne s'arrête qu'à sa fin. La lecture peut être interrompue à tout moment, mais non la projection de la pellicule cinématographique. Chaque produit artistique se définit ainsi par sa temporalité.

Une justification du choix de la représentation cinématographique, comme reflet de la réalité, est donnée par l'intermédiaire du personnage central :

> *« Au cinéma, on procède d'emblée avec une réalité innommée ; on l'épuise en surface, on la parcourt, on la survole, on l'explore sans descendre jamais sous la ligne de l'horizon… On n'a pas besoin de l'approfondir. Peut-être même qu'on a pas besoin de la nommer… J'incline de plus en plus à penser que la réalité nominale est un monde fini. Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux »*[44].

Une perspective picturale du monde réel ne saurait être aussi descriptive que l'aperçu textuel, mais donnerait plus de poids à la mimésis. Maintenant l'imitation du réel à l'aide des plans photographiques en succession constitue une priorité dans le sens où ce qu'elle représente ressemble plus à la vérité palpable que la variante fournie par le mot écrit. Thèmes récurrents dans la prose aquinienne, les rapports vérité / fausseté et réalité / fiction sont proposés dans le dernier roman comme attributs des deux narrations développées, la narration cinématographique et la narration littéraire. Il n'y a pas seulement le côté sensoriel qui prend le dessus dans la nouvelle dichotomie narrative, mais aussi le caractère particulier du cinéma révélant la temporalité conscientisée au niveau de la réception. Le spectateur est témoin de l'action qui se déroule sous ses yeux. Dans ce cas, le narrateur

[44] Idem, p. 58.

impersonnel peut se permettre de simuler l'ouverture d'une voie au spectateur afin que celui-ci se croie impliqué dans la création du produit artistique visuel :

> *« (La paralysie métaphorique qui frappe le film n'épargne pas le spectateur. La passivité du spectateur atteint ici, si l'on peut dire, son paroxysme* […] *Ce n'est pas pour autant que le spectateur décrochera, car, en vérité, c'est plutôt le film qui décroche du spectateur. Du coup, le spectateur, s'il prend conscience à temps de cette pseudo-défection du film, s'empressera de la considérer comme une carence dramatique, et non pas comme une tentative, de la part du cinéaste, de se mettre à l'unisson du spectateur et un effort concerté de participation au niveau le plus passif : celui de la fatigue. C'est épuisant cette expédition dans les hauteurs qui cernent le Magdalenefjorden ; vivre tue.) »*[45] *;*
>
> *« Comment expliciter, en fait, que la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu'à l'indifférence ataraxique de la frigidité ? Cette analogie restera peut-être indémontrée quand le film sera terminé, mais sa puissance de persuasion profite de son caractère implicite. Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé, offusqué aussi de déduire que le spectacle auquel il assiste le pénètre hypocritement à tel point qu'il est devenu, malgré lui sans doute, porteur de ces animalcules non sécables de Van Leeuwenhoeck, lesquels n'ont accédé à l'existence théorique que par des procédés optiques »*[46] *;*
>
> *« Le spectateur, l'allocutaire, choisit d'ignorer les procédés qu'on utilise pour l'envoûter. La vie est probablement trop courte pour qu'on se tienne au courant des plus récentes techniques d'abduction, il suffit d'être enlevé. Mieux encore : il suffit de vouloir partir… »*[47] *;*
>
> *« On peut dire qu'idéalement le spectateur, surpris par la coupure qui a coïncidé avec la fin de la représentation télévisuelle d'Hamlet, est dans un état de vigile intense, non pas qu'il s'attende à quelque chose en particulier, mais parce qu'il imagine que ce qui suit le surprendra encore »*[48].

Si le spectateur est soumis à l'épreuve de la participation active, c'est que le narrateur veut quelque chose en réponse de sa part, son attente. Au niveau de la protention (attentes du spectateur par rapport à l'objet qu'il appréhende), la convention fictive entre destinateur et destinataire est signée plus facilement que dans le cas du texte littéraire.

[45] Ibid., p. 114.
[46] Ibid., p. 171-172.
[47] Ibid., p. 179.
[48] Ibid., p. 193.

Le texte aquinien insiste sur la position positive du récepteur par rapport à la fiction cinématographique ; ce ne sera pas une remise en question de l'efficacité du simulacre filmique, mais une implication effective grâce à celui-ci, et la possibilité que le scénario puisse garder encore des surprises. Quant à l'aspect particulier d'objet temporel que donne le film dans son ensemble, les commentaires de l'instance narrative neutre rejoignent les lignes générales de la pensée husserlienne en plusieurs points. La voix auctorielle parle de continuité et de durée, mais aussi du temps comme donnée objective ou subjective, dans le cas de la perception :

> *« (La perception du temps est sans doute liée aux moyens techniques dont l'homme se sert pour gagner du temps ou le tuer. A l'époque du quadrant d'Apianus, le temps fuyait irréparablement, selon une prévisibilité horatienne. Le rouage a modifié cette figuration : le temps qu'on peut surmultiplier peut aussi être démultiplié, sans échapper toutefois à un déterminisme insurmontable. Il n'en est plus ainsi. La perception du temps, dans ce film, répond à un système de circuit imprimé. Le tempo de l'histoire est la résultante d'une série d'opérations sélectives. En pressant sur un bouton, on informe le temps de son armature filmique instantanée : le retour en arrière est inextricablement mêlé à ce qui s'en vient, le flash anticipateur s'organise d'après le même système intrusif autorégulateur, l'ordre des séquences se définit comme une dislocation délibérée du rapport entre le temps du spectateur et celui de l'intrigue. La perception du temps se moule sur sa représentation ; la reproduction temporelle déborde immanquablement le champ du présent, d'ailleurs. Le présent ressemble à une membrane palatine entre ce qui vient de finir et entre ce qui n'a pas encore commencé. Le temps perçu est forcément du passé, ce qui revient à dire que le présent a un arrière-goût de souvenir et que l'avenir projeté n'est qu'un futur souvenir, donc un passé à venir ! Cet enchevêtrement notionnel n'est qu'une apparence d'enchevêtrement ; il en va ainsi du film. Si on ne s'y reconnaît pas tout de suite, on sait bien que cela viendra, puisque l'avenir de l'intrigue n'apportera qu'un passé qui n'était pas encore dévoilé quand le spectateur s'en inquiétait. Depuis que Sylvie et Nicolas ont franchi le cercle polaire, leurs journées se sont déstructurées en perdant leurs césures. La lenteur ou la rapidité du film ne sont pas des données objectives, mais des connotations subjectives qui correspondent à la sérénité ou à l'angoisse du spectateur. Le* ***tempus continuatum*** *transmue le temps transitif en un temps immanent dont le spectateur imagine mal comment il pourra se défaire. Le film se déroule hors de toute fatalité : c'est un système imprévisible qu'il serait futile de tenter de prévoir puisque ces tentatives de prévision impliqueraient que les phases*

> *ultérieures du film ne sont pas un passé à venir. Ainsi, l'imprévisible est lié à la structure du circuit imprimé (car à mesure qu'on avance, on ne sait pas de quelle façon il s'imprimera) et non pas au suspense événementiel. La forme formante du film rebondit par ces propres agencements et non par le déroulement extérieur dont elle est la représentation.)* »[49].

La suite des idées comprises dans cette parenthèse offre un tableau complexe de problèmes liés au temps. Il y a déjà, à partir de l'idée que le temps objectif instaure immédiatement un temps subjectif, qui laisse à l'homme la liberté de choisir entre les différents *tempos* (rythmes), une extrapolation au niveau de la temporalité cinématographique, pointée elle aussi dans un cadre spécifique. Avant même d'arriver au montage qui est l'étape finale et élaborée du processus, l'idée de la constitution du film comme objet temporel comprend une temporisation subjective. Le *circuit imprimé* répond aux lois de rétention primaire, secondaire et tertiaire que donne tout produit qui s'associe une durée. Si dans la « construction » du film il y a des souvenirs secondaires qui agissent (le dérushage rappelle une première expérience qui est celle du tournage), pour la réception de celui-ci il s'agit d'une rétention primaire. Le temps dominant est celui de la représentation, le présent, suspendu entre le passé du vécu (perçu) et l'avenir (qui sera bientôt perçu). C'est pourquoi le présent qui gouverne la perception du film ne permet pas d'imprévus. Maintenant le travail de montage révèle son importance, parce que c'est lui qui met en évidence le suspense du film qui n'est pas un hasard, mais le résultat d'une manipulation technique. L'image est donnée à la perception après un encodage spécifique interne (conforme au temps subjectif du metteur en scène) et non pas externe (du temps objectif) de la représentation.

Une aspect complémentaire de la théorie rétentionnelle est présenté dans un autre fragment parenthétique :

> *« (La durée prévaut à jamais sur les modes de succession. Ce qui se succède est déjà divisé et continue de se subdiviser dans un processus* ***ad vertiginem****, tandis que ce qui dure est un, monadique et indécoupable. Dans le scénario, rien n'est appelé à durer, tout se succède et se découpe au chronomètre.*

[49] Ibid., p. 98-99.

L'écoulement temporel est fragmenté par une suite de cadrages, et, sous la pression de cette métamorphose, le devenir continu est réduit à une séquence de séquences, à une cendre imagée. Les séquences ne font pas que se succéder, elles s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent dans une parodie de flux temporel. Le temps fuit, sans doute… Quand on en parle, le temps a déjà coulé, il n'en reste que des images mortes. Le découpage cinématographique ne fait qu'accentuer ce caractère effacé du temps ; le film décompose indéfiniment ce qui est déjà révolu. Mais à partir de ces débris plus ou moins bien rattachés aux coulées d'où ils proviennent, le spectateur peut reconstituer la puissance du temps instaurateur. La discontinuité extrême sert ainsi de tremplin au spectateur pour réinventer, par lui-même, la contexture du temps originaire. Au terme de cette opération, le spectateur remontera d'une multitude de successions à la durée qui les sous-tend toutes et vivra, de l'intérieur, une seule et enivrante durée. Ainsi capté, le temps perd un peu de son apparence volatile et insaisissable. Le temps, réinventé à partir de ses propres microlithes, continue dans le devenir ; il n'arrête pas de s'étendre et de se prolonger dans le vécu secret du spectateur) »[50].

La différence entre l'objet temporel husserlien et le film est basée sur la manière de concevoir le *continuum*. Les particules composites de l'unité de l'objet se distribuent d'habitude dans la rétention secondaire dans un ordre précis, établi à l'avance et respecté. Le film brouille l'ordre et impose la discontinuité pour faire appel à l'opération individuelle de reconstitution du temps. C'est finalement non seulement l'objet temporel que le spectateur comprendra, mais le temps comme terme essentiel dans l'équation de l'appréhension.

« (Une succession n'est jamais finie. A sa passation est rattachée l'inéluctable opération suivante : une autre succession. Et cela continue, se reproduit, recommence, n'arrête qu'un temps pour reprendre à nouveau et ainsi de suite. Ce qui se succède finit immanquablement par obséder. Personne n'est immunisé contre la dissolution du temps. Même le sommeil n'a jamais endigué les eaux sauvages du ressouvenir.) »[51].

La répétitivité de la perception dans le présent du « tout-juste-passé » contribue à l'image renvoyée qui forme pour l'instant un seul souvenir primaire, mais qui deviendra avec le temps une image du ressouvenir. Nous sommes, comme dans le film, bombardés par des images d'objets dans leur durée qui nous envahissent sans cesse. Mais,

---

[50] Ibid., p. 41.
[51] Ibid., p. 43.

nous dit l'aucteur, quelle est notre modalité de contrôler les rétentions, puisque la dissolution du temps (objectif) dont il parle n'est autre qu'un recours à la mémoire ; le temps objectif disparaît au moment du ressouvenir qui peut et doit imposer sa propre temporalité à l'objet appréhendé. Le sommeil ne fait que ressortir des images oubliées et n'est qu'un renvoi à l'inconscient collectif, où l'individu se place devant le Nous et se confronte à la rétention tertiaire. C'est un aspect important qui reste implicite d'ailleurs au caractère de mémoire imprimée de la représentation cinématographique. Mais la liberté du sujet dans le processus d'individuation par rapport à Nous est de garder sa capacité rétentionnelle, sinon intervient la perte d'identité, nous explique Stiegler.

On se voit maintenant confrontés au problème le plus complexe que cache la narration aquinienne. Au subjectif de l'identité narrative il oppose à présent non seulement la posture objective (c'est une manière pas tellement inspirée d'appeler la voix auctorielle en ***il***, nous préférons le terme de narrateur hétérodiégétique), mais aussi le collectif. Sur la temporalité et la subjectivité, l'un des commentaires du narrateur impersonnel fait appel au rapport à l'altérité du sujet :

> *« Le temps est le secret même de la subjectivité et si on doit se référer à un voyage pour le capter avec plus d'acuité, il faut invoquer le voyage intérieur. Quand on objective le temps, c'est qu'on parle du temps des autres et, par conséquent, de l'espace qui nous sépare des autres »*[52].

Prendre l'autre comme point de repère dans la démarche interprétative est une première étape du passage au nouveau rapport de forces entre l'individuation et la conscience du collectif. Nous sommes d'après la théorie de Stiegler en pleine rétention tertiaire. Il présente la nouvelle posture de l'individu en parlant de l'autofiction cinématographique :

> *« Je peux aussi "me" prendre comme autre, "me" filmer, m'"auto"-projeter, "me" greffer sur "moi-même", "me" prendre comme tuteur, comme support et comme écran : écrire par exemple. C'est-à-dire pour moi-même, m'"objectiver", m'"extérioriser", m'"exprimer" : me tertiariser »*[53].

[52] Ibid., p. 203.
[53] B. Stiegler, op. cit., tome 3, p. 60.

La relation à l'autre signifie donc responsabiliser le récepteur plus qu'avant. Donner du pouvoir au spectateur est un enjeu important dans *Neige noire*, parce que c'est principalement reconnaître la dispersion de l'entreprise narrative assumée par l'aucteur. Les dédoublements successifs des actants et des narrations apporte également un correspondant au spectateur, le lecteur, présent lui aussi dans le schéma diégétique :

> *« De plus, ce lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structuralement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit, ce qui évoque, généralement, une idée de resserrement. Or, le resserrement définit fort bien le procédé de l'écriture, tandis que la réalisation cinématographique implique une dilatation. A choisir entre ces deux mouvements dont l'addition répétée n'est rien de moins que le principe péristaltique, on a tendance à n'élire le resserré que dans la mesure où il est dilatable, écartant d'emblée ce sur quoi ne peut s'exercer aucune action. La dilatation ne résulte pas nécessairement de la contiguïté de ce qui est volatil, il existe aussi des condensations très propices à l'épanouissement. La compression de l'imagination, par exemple, a le même effet que l'atropine sur la pupille : elle dilate. Tout enfin se dilate et s'ouvre, à tel point qu'on a vite oublié la contraction qui a précédé cette joie expansive. Si ce commentaire prend fin et quand il prend fin, cela ne veut pas dire que le scénario cesse pour autant d'être encadré par lui. Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'on peut interrompre. Mais ce qui cesse pourrait continuer et ce qui continue avait donc cessé ; reprendre, c'est postuler l'arrêt antérieur, la brisure provisoire. Le scénario fait penser à une contre-réponse ; il est inséparable du sujet qui l'encadre, du contre-sujet qui se greffe à lui, tout autant qu'il se nourrit de la réponse dont il émane. Somme toute, le scénario est pris dans une trame qui, invisible d'abord, se révèle plus englobante que lui et plus étendue. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que le scénario, subordonné à ce complexus, n'est pas encore développé et ce n'est qu'à l'état de film réalisé qu'il sera pleinement tramé dans sa texture commentative ; cela revient à dire que le récit ne sera totalement enchâssé que lorsque la châsse sera devenue invisible. La pièce dans la pièce s'est métamorphosée en un film inséré dans une étude ininterrompue sur Undensacre. La directionnalité de cette glose est, contre toutes apparences, continue et, pour le moment encore, inachevée »*[54].

[54] H. Aquin, *Neige noire*, p. 214.

Le scénario est interprété par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier comme une amplification de la création qui se retourne invariablement vers elle-même et annule tout son pouvoir communicationnel. Les doubles créés à tous les niveaux entraînent une entropie des identités, ou bien encore une néguentropie, si on veut citer Bernard Stiegler[55]. D'où le sentiment de « mal-être »[56] dont parle le philosophe français, syntagme que nous pouvons utiliser pour faire le lien avec la situation aquinienne du narrateur qui s'efface au fur et à mesure de son récit de fiction.

Le rôle du narrataire reste particulièrement important dans la narration. Il est investi des capacités de compréhension des déstructurations produites sur la trame générale de la narration. L'analyse du récit dans le commentaire cité plus haut rend la transparence au texte. Il est incomplet et revendique ses manques. Le scénario est déclaré prétexte de l'écriture tant qu'il ne deviendra pas représentation de ce qu'il est destiné représenter. On ne se cache plus derrière la stratification des intra-diégésis, position confortable pour l'instance auctorielle de prendre en charge des fragments de texte et non pas sa totalité. On est loin aussi de la vision globalisante de la fin des manuscrits personnels où le narrateur témoin vient bouleverser le dénouement de l'histoire. Les fractures du texte sont exhibées dans le but de remarquer, à part le fait que les trois parties distinctes s'imbriquent les unes sur les autres, que seule l'expansion de l'intérieur vers l'extérieur rendra au texte sa valeur de récit fini, *« où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées »*[57].

[55] B. Stiegler, article cité, p. 18.
[56] Le mal-être ou la perte d'identité liée au contrôle des rétentions, cf. à Stiegler.
[57] H. Aquin, *Neige noire*, p. 278.

IV.

RECIT, NARRATION ET FICTION

1.

« TEMPS ET RÉCIT »

Nous voulons fonder notre démarche sur l'image de la mimèsis présentée par Paul Ricœur dans *Temps et récit*[1]. Les trois aspects de la mimèsis que le philosophe mentionne sont la base analytique d'une théorie narrative qui ne peut ignorer la théorie phénoménologique sur le temps. Ici, il ne s'agit pas exclusivement de la perspective phénoménologique husserlienne, mais aussi des théories selon lesquelles le temps est défini soit en tant que triple présent (Saint Augustin), soit comme *être-à-venir*, *ayant-été* et *rendre-présent* (Heidegger), le philosophe affine la conception que le temps est interprétable sous une double perspective, celle de temps objectif et celle de temps immanent.

La triple mimèsis étudiée par Ricœur pose en équation deux éléments toujours présents dans l'analyse, la réalité et la fiction, développant autour du dernier l'idée d'*expérience fictive du temps* dans la *configuration du récit de fiction*. Reprise plus récemment dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, la mimèsis lance la question de l'image et de la représentation :

> *« Comment maintenir la différence de principe entre l'image de l'absent comme irréel et l'image de l'absent comme antérieur ? »*[2].

---

[1] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tomes I, II, III, Seuil, Paris, 1983.

[2] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Points Essais, 2000, p.306.

Une réponse survient afin d'éclaircir le problème du rapport histoire / fiction :

> *« Pris sous l'angle de l'imagination langagière, récit historique et récit de fiction appartiennent à une seule et même classe, celle des "fictions verbales" »*[3].

En s'appuyant sur quelques livres traitant de la représentation historienne (deuxième partie, chapitre III « La représentation historienne et les prestiges de l'image »), Paul Ricœur vise un point qui se trouve au-delà du pouvoir de l'image : « *L'effet-pouvoir de la représentation, c'est la représentation elle-même* »[4]. Parce qu'en effet « *le tableau raconte et que le récit montre* »[5], nous devons voir le *jeu du comme si* à partir du « *pacte implicite passé entre l'écrivain et son lecteur* »[6].

> *« Ce qu'il faut en effet déplier* […] *c'est précisément le lien tissé entre lisibilité et visibilité au niveau de la réception du texte littéraire »*[7].

Les associations entre l'histoire et la fiction, d'où résulte la représentativité de l'imagination historique, sont dorénavant faites afin de mettre en évidence une nouvelle caractéristique de l'histoire, qui « *assume simultanément les deux formes du récit, évocateur d'absence, et de l'icône, porteuse de présence réelle* »[8]. Le pouvoir de persuader sur la représentation tient maintenant de la rhétorique narrative. Ainsi, la représentance, perçue comme intentionnalité historienne, rassemble des qualités qui révèlent la capacité de la narration de dissoudre presque la frontière entre la fiction et la réalité. Cette vraisemblance est mise sur le compte de la mimèsis, qui oscille entre *l'imitation-copie* et la *refiguration* de l'événement. Pour arriver de la *mimétique iconique* à la *mimétique fantasmatique*, il faut instaurer une *hétérologie minimale* dans l'imitation,

---

[3] Ibid., p.324.
[4] Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Ed. de Minuit, p.11, cité par P. Ricœur in op. cit., p.344.
[5] P. Ricœur, op. cit., p.348.
[6] Ibid., p.339.
[7] Ibid., p.341.
[8] Ibid., p.345.

nous dit Ricœur : *« De toute façon, un récit ne ressemble pas à l'événement qu'il raconte* […] »[9].

L'analyse de Paul Ricœur se situe entre deux domaines dont les compatibilités sont parfois discutables. Il est facile de faire des analogies entre les données philosophiques, plus précisément celles de la phénoménologie, en faveur de la critique littéraire et de la narratologie. Il ne faut surtout pas oublier que les questions très pointues de la philosophie dépassent les concepts que la littérature véhicule, soit par défaut de précision, soit par les différences de connotation. Le courage de Ricœur est de surmonter les difficultés d'une analyse en créant une *« conversation triangulaire entre l'historiographie, la critique littéraire et la philosophie phénoménologique »*[10]. De cette façon, des questions parfois inappropriées dans le contexte difficile de la philosophie phénoménologique trouvent un écho dans le discours de *Temps et récit*. Un premier exemple serait celui où le critique nous met en garde sur les écarts qui se produisent entre la pensée husserlienne et la voie analytique littéraire ouverte par les notions de temps raconté et de temps racontant, correspondant à la représentation du passé :

> *« Mais il faut avouer que Husserl ne s'écarte guère de la reproduction à l'identique du même passé présenté et re-présenté, ce qui limite considérablement la puissance fondationnelle de cette analyse par rapport à la critique littéraire »*[11].

Ainsi, les questions qu'on pourrait se poser en ce moment – « en quoi le souvenir est-il original, tout en étant non-originaire ? » ou bien « peut-on représenter et en même temps produire ? » – s'avèrent dépourvues de sens dans le contexte husserlien, mais gardent leur intérêt pour la critique narrative. Nous devons expliciter tout cela.

Les notions de temps raconté et de temps racontant supposent tout d'abord un positionnement du sujet récepteur par rapport à la situation envisagée ; puis il s'agirait aussi de la place que Ricœur

---

[9] Ibid., p.365-366.
[10] Paul Ricœur, *Temps et récit* I, p.125.
[11] P. Ricœur, *Temps et récit* III, p.54-55, note de bas de page.

accorde au récit (historique et de fiction) gouverné par l'acte de la narration.

Le temps est analysé dans le troisième volume du philosophe français sous deux angles principaux qui prennent en compte les théories husserliennes et kantiennes. Une idée qui reste à la base de la démarche critique est celle concernant l'approche entre le temps objectif et le temps immanent, le dernier servant de support à la réalité phénoménologique, cette fois-ci dans une perspective où l'on se rapproche du domaine de la narratologie. Elle vise la dichotomie souvenir primaire / souvenir secondaire (et par extension celle de présentation / re-présentation) sensée engendrer la dichotomie originaire / original indispensable à la création du récit fictif. Le premier niveau de rétention ne permet pas des interventions dans le contenu du flux du *tempo-objet*. En allant plus loin, nous rappelons l'activité mimétique qui pointe par la re-présentation la distance prise entre l'objet et la copie, d'autant plus que cela se fait à partir de la non-présence. La mémoire ne peut être reproductive, elle sera donc re-constructive, donc créatrice. Dans cette lignée, Ricœur insiste sur l'importance des *continuum* dans la définition du temps husserlien, et remarque le fait que l'objet temporel est allié aux idées de différence et de laps de temps. Entre le *maintenant* et le *tout-juste-passé* il y a un moment de différence qui contribue à l'apparition de la conscience d'un *avant* et d'un *après*, liés indispensablement au souvenir primaire. Si Husserl posait le signe d'égalité entre la conscience primaire du passé et la perception *« comme l'acte constituant originairement le "maintenant" »*[12] c'était dans le but de voir le souvenir primaire en tant que perception unique à travers laquelle le temps passé est constitué *« non pas de façon représentative, mais au contraire présentative »*[13]. Ce qui renvoie à l'originarité de l'impression et à l'instant individuel objectif auxquels nous allons revenir plus loin.

---

[12] E. Husserl, cité par P. Ricœur, *Temps et récit* III, p.53, note 2.
[13] Idem.

La re-présentation sera par la suite considérée comme créatrice. Mais le même terme de re-présentation est assimilé dans un sens plus large à l'imagination[14]. Husserl précise que le terme d'imagination correspond soit à une *re-présentation en personne*, soit à une re-présentation de type *figuration par image*, mais qu'il n'est jamais synonyme de *souvenir*. Ainsi, le re-présenté « *se présente "sous forme d'une image de l'imagination", ou encore est figuré dans une apparition imaginative* »[15]. La re-présentation devient simplement dans ce contexte *représentation* (figuration) *symbolique* ou *vide* de l'objet. Husserl fait bien la distinction entre les deux termes en insistant sur leur orthographe. En remontant vers les concepts clefs de la phénoménologie du temps, la perception et la représentativité deviennent les deux côtés de la conscience.

L'illusion de l'entreprise imaginative apparaît pour Ricœur dans l'image du temps extensible lorsqu'il s'agit de donner un sens à la rétention :

> « *C'est toujours le préjugé tenace du présent ponctuel qui sans cesse fait renaître l'illusion que l'extension du présent est œuvre d'imagination. L'effacement graduel du présent dans la rétention n'équivaut jamais à un fantasme* »[16].

Mais l'imagination n'est qu'un aspect qu'on voudrait accorder aux intérêts d'une approche littéraire. L'enjeu de la narration et de la narrativité du texte littéraire tient à cette perspective phénoménologique du temps dans la mesure où il faudrait opposer à la fictionnalité du récit la vérité historique dans le récit.

Et pour tirer une conclusion sur l'imagination, nous faisons remarquer le fait que tous les problèmes la concernant sont résolus dans le rapport entre rétention et représentation. Le représentativité de l'objet dans ses *continuum* refait surface. Les postures du maintenant renvoient

---

[14] E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, 2002, « Supplément II. Re-présentation et imagination. Impression et imagination », p.132-135.

[15] Ibid., p.132.

[16] Paul Ricœur, *Temps et récit* III, p.54.

à la succession des moments-séquences constitutifs de l'unité de l'objet temporel, qui se définissent entre les rétentions et les protentions, en d'autres mots entre les après et les avant. Sur un plan connexe, la différence entre le ressouvenir et l'imagination entraîne le jugement suivant :

> *« Il faut alors distinguer le ressouvenir de l'imagination par la valeur positionnelle (Setzung) attachée au ressouvenir et absente de l'imagination. A vrai dire, la notion du recouvrement entre passé re-produit et passé retenu anticipait celle de la position du "maintenant" reproduit »*[17].

Le souvenir est lié donc au présent – *« Le ressouvenir n'est pas seulement un "comme si" présent : il vise le présent, et ainsi le pose comme ayant-été »*[18] –, présent autour duquel prennent contour tous les moments du flux : « […] *le présent est l'effectuation du futur remémoré* »[19]. Un autre élément essentiel surgit : l'identité de l'objet temporel.

Afin d'arriver au traitement du temps et de ses trois niveaux (temps objectif, temps objectivé des tempo-objets et temps immanent), Husserl emploie le terme de *situation temporelle* qui facilite le passage du subjectif vers l'objectif. L'objectivité est saisie dans son rapport étroit avec la notion d'impression originaire qui se définit comme perception du présent actuel, avant qu'il ne s'écoule vers le passé. L'objet est *« déterminé temporellement* [et] *retombe dans le temps avec sa détermination temporelle. Cette retombée est une modification phénoménologique spécifique de la conscience, par laquelle s'élabore une distance toujours croissante par rapport au maintenant actuel sans cesse constitué à neuf* […] »[20]. Le sens attribué par le discours phénoménologique à la notion d'objectivité sera le suivant :

> *« L'objectivité présuppose la conscience d'unité, la conscience d'identité »*[21].

---

[17] Ibid., p.56.
[18] Ibid., p.56-57.
[19] Ibid., p.57.
[20] E. Husserl, op.cit., p.83.
[21] Ibid., p.89.

Deux phrases significatives interviennent dans la conclusion offerte par Husserl à sa démonstration de l'objectivité et de la conscience d'identité :

> *« Tout temps perçu est perçu comme passé qui a le présent pour terme. Et le présent est un point limite »*[22].

Dans cette perspective, notre approche ne consistera pas à trouver les repères qui rapprochent l'objectivité husserlienne de l'objectivité dans la narration, mais à utiliser le temps de la narration (temps raconté et temps racontant) comme moyen d'expression d'un flux événementiel déterminé temporellement par rapport à un point considéré comme limite. Un autre défi est celui de la manière dont le temps sera perçu en tant que donnée extérieure incontrôlable qui agit souvent contre la / les consciences individuelle(s). Le ressouvenir, ou la mémoire individuelle, recherche la continuité du discours narratif et se confronte à une réalité plus vaste, qui est celle de la mémoire collective. Dans ces conditions nous pourrions nous poser des questions concernant le temps et sa perception dans les romans aquiniens : « qu'est-ce que le temps fictif et qu'est-ce que le temps historique ? », « comment transforme-t-on la conscience individuelle en conscience collective du temps ? ».

Le problème de la temporalité, et celui de la mise en intrigue, qui lui est associé, sont justifiés par la séparation des perspectives d'approche dans le domaine de la narration. Si la rationalité de la sémiotique narrative *« réussit à conférer un statut achronique aux structures profondes du récit »*[23], au niveau de la surface l'intelligence narrative est observée par la narratologie avec un grand intérêt pour la diachronie.

Arrivés ici, nous devrions voir également un autre aspect qui est c'est celui du paradoxe de discordance concordante dont parle Ricœur à propos de la configuration narrative (*mimèsis II*) du récit. Le point de

---

[22] Ibid., p.89.

[23] P. Ricœur, op. cit., tome II, p. 13.

départ est la théorie conformément à laquelle le récit est consonant (il unifie des actions et les place dans un contexte commun) et que le temps est dissonant. Mais Ricœur considère que l'exclusivité de l'affirmation entraînerait l'apparition d'un cercle vicieux dans le passage de *mimèsis I* à *mimèsis III* à travers *mimèsis II*. Le problème de la re-figuration déclenche une reprise en compte de la question de la radicalisation des deux traits temporels qui s'affrontent, distentio et intentio. Par conséquent, la dissonance n'est pas exclusivement l'attribut du temps de la narration, ni la consonance la qualité de la mise en intrigue.

La notion de monde du texte est implicitement introduite par l'utilisation des trois types de mimèsis dans la production du récit fictif. Elle se réfère d'ailleurs plutôt aux deux premières mimèsis, car elles sont la préfiguration et la configuration de l'œuvre, tandis que la troisième vise la réalité du lecteur rapportée au texte.

La *mimèsis I* concerne les conventions structurelles, symboliques et temporelles qui pré-figurent le récit. Dans la notion de monde du texte une première exigence requiert que l'intrigue soit « *enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action* »[24]. La réalité de la pré-compréhension de l'action est partagée entre deux stades : celui de la compréhension pratique et celui de la compréhension narrative. C'est en effet ce qui fait la différence entre l'imitation à partir du modèle (réel ou imaginé) et la manière de représenter ce modèle. Le point de rencontre entre ces deux types de compréhension est la médiation symbolique[25], un code culturel commun ; il est également le signe d'une combinaison

[24] P. Ricœur, op. cit., tome I, p. 87.

[25] Ricœur parle de *médiation culturelle* « […] *afin de distinguer, parmi les symboles de nature culturelle, ceux qui sous-tendent l'action au point d'en constituer la signifiance première, avant que se détachent du plan pratique des ensembles symboliques autonomes relevant de la parole ou de l'écriture* ». Et il continue plus loin : « *Avant d'être texte, la médiation symbolique a une texture. Comprendre un rite, c'est le mettre en place dans un rituel, celui-ci dans un culte et, de proche en proche, dans l'ensemble des conventions, des croyances et des institutions qui forment le réseau symbolique de la culture* » (op. cit., tome I, p. 91-92).

entre le plan paradigmatique / synchronique des termes de l'action et le plan syntagmatique / diachronique de la combinaison finale[26].

Si le caractère symbolique demandé dans la pré-compréhension de l'action implique un système de règles communes à suivre, cela entraîne l'apparition d'un code éthique à respecter dans la représentation. Mais à ce moment, la question du rapport entre l'art, qui transmet des valeurs esthétiques, et la culture, qui donne des valeurs éthiques, entraînerait de longues discussions sur le contexte conflictuel de création dans lequel vit l'auteur de l'œuvre. Une neutralité éthique est éliminée, puisque nous vivons dans un système de codes, circonscrit par des valeurs comme le bien et le mal, et que l'activité mimétique de l'auteur opère avec ces valeurs. Pour Ricœur, les faits sont clairs : la nature de l'action est filtrée par le code éthique avant de devenir sujet de représentation. Il conclut :

> *« Le projet même de neutralité présuppose la qualité originairement éthique de l'action à l'amont de la fiction »*[27].

L'action visée ici n'est pas celle originaire, mimée, mais l'action qui mime, l'acte narratif configurant. Quant à la convention temporelle, elle part aussi de la réalité de la dépendance entre la narration et les structures temporelles. Ricœur préfère se disculper cependant de ne pas aller plus loin dans l'analyse de ces correspondances implicites :

> *« Je ne pousserai pas toutefois l'analyse de ces caractères temporels de l'action jusqu'au point où l'on serait en droit de parler d'une structure narrative, ou du moins d'une structure pré-narrative de l'expérience temporelle, comme le suggère notre manière familière de parler d'histoires qui nous arrivent ou*

---

[26] *« On peut rendre compte de la relation entre le réseau conceptuel de l'action et les règles de composition narrative en recourant à la distinction, familière en sémiotique, entre ordre paradigmatique et ordre syntagmatique. En tant que relevant de l'ordre paradigmatique, tous les termes relatifs à l'action sont synchroniques, en ce sens que les relations d'intersignification qui existent entre fins, moyens, agents, circonstances et le reste, sont parfaitement réversibles. En revanche, l'ordre syntagmatique du discours implique le caractère irréductiblement diachronique de toute histoire racontée »*, P. Ricœur, op. cit., tome I, p. 90.

[27] Ibid., p. 94.

> *d'histoires dans lesquelles nous sommes pris, ou tout simplement de l'histoire d'une vie »*[28].

La narration suscitera finalement, par la compréhension de la temporalité, plus d'intérêt pour la dimension structurante, comprenant les possibilités combinatoires dans le sens d'un arrangement de l'action grâce à la *praxis* de l'auteur. Ici nous touchons déjà à la deuxième mimèsis.

La *mimèsis II* concerne l'agencement des faits narrés. Assumant le paradoxe apporté par la temporalité, cette étape de la mimèsis, qui signifie la mise en intrigue de l'action, tient compte de la dimension configurante de la narration, et concerne l'association des éléments épisodiques produits. Une chronologisation n'est pas condition essentielle. En conclusion, la structure inversée des unités temporelles sera, après le recollement des épisodes narrés, tout à fait possible.

Dans la lignée de la compréhension narrative et de la configuration, l'aboutissement vient avec la *mimèsis III*, étape restée à la portée du lecteur :

> *« D'un côté, les paradigmes reçus structurent les attentes du lecteur et l'aident à reconnaître la règle formelle, le genre ou le type exemplifiés par l'histoire racontée. Ils fournissent des lignes directrices pour la rencontre entre le texte et son lecteur. Bref, ce sont eux qui règlent la capacité de l'histoire à se laisser suivre. D'un autre côté, c'est l'acte de lire qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivie. Suivre une histoire, c'est l'actualiser en lecture »*[29].

Maintenant, il est question si on a affaire à une re-figuration, ou bien à une étape finale de la configuration, qui ne serait pas finie avec l'écriture :

> *« Si la mise en intrigue peut être décrite comme un acte du jugement et de l'imagination productrice, c'est dans la mesure où cet acte est l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur, comme Aristote disait que la sensation est l'œuvre commune du senti et du sentant »*[30].

---

[28] Ibid., p. 95.
[29] Ibid., p. 116.
[30] Idem.

Il arrive parfois que le texte ne soit pas abouti avant la lecture et l'interprétation du texte. De là, l'idée de viabilité de l'œuvre fictive vient à l'encontre de ce que dit le philosophe français :

> *« Le texte ne devient œuvre que dans l'interaction entre texte et récepteur »*[31].

De fait, la lecture active peut changer le récit en montrant ses capacités créatrices.

1.1. Le récit entre le temps et la mémoire

Il y a deux possibilités de parler du temps dans le récit de fiction aquinien : une approche sur le temps verbal, qui renvoie au temps des événements (objet narré) et de la narration (sujet narrant), et une approche du temps effectif comme donnée concrète dans le rapport avec l'espace, ou comme notion abstraite perçue et décrite dans la perspective phénoménologique. Nous avons déjà abordé dans deux chapitres précédents le problème du temps de la narration dans *Prochain épisode* et l'*Antiphonaire*, et nous avons également proposé une perspective phénoménologique du temps et de la mémoire dans *Neige noire*. Ce que nous proposons maintenant, c'est de donner une perspective comparative complexe sur la problématique du temps en envisageant l'ensemble de l'écriture romanesque aquinienne. Un aspect essentiel auquel nous voulons arriver est celui de la mémoire, réalité liée au temps immanent. Dans la démarche proposée pour l'analyse des textes romanesques, trois éléments seront pris en compte. Un premier, à partir de la distinction faite par Paul Ricœur entre le récit historique et le récit de fiction, gravite autour de la rhétorique de la narration et révèle les oppositions entre ce qu'est le récit chrono-logique et ce qu'on pourrait appeler le récit mnémo-logique. Un second élément est la complémentarité que nous voulons faire apparaître entre le syntagme

[31] Ibid., p. 117.

kantien de l'*être dans le temps* et celui (inhérent au premier) de l'*être et le temps*. Et le troisième aspect sera la temporalité vécue et rendue consciente dans la / les narration(s) du / des narrateur(s) par les commentaires afférents.

Si l'on voulait parler de la modernité du texte aquinien, l'un des aspects visés serait tout d'abord celui du temps. Aquin insère le temps à plusieurs niveaux : le temps de la narration, le temps de l'action, la perception du temps physique par rapport au temps individuel, la mémoire comme signe du passé, la prise de conscience sur l'existence d'une mémoire collective, le temps et la réalité de la mort.

Prochain épisode

Un premier signe de l'importance de la temporalité est l'enjeu de l'écriture, qui est presque constamment dominée par un désir incontrôlable de lutter contre le temps. Dans *Prochain épisode*, le narrateur et son héros sont engagés dans la course effrénée du temps, si l'on tient compte de ce qu'affirme chacun des deux de son côté : le personnage – « […] *j'avais le sentiment que le temps travaillait contre moi* […] »[32] – et le narrateur – « *Je perds la notion du temps amoureux et la conscience même de ma fuite lente* […] »[33]. Tout ce que ces deux actants font est relatif à la durée et à l'écoulement du temps : « *J'écris pour tromper le temps que je perds ici et qui me perd* […] »[34] confesse le narrateur, tandis que le personnage rappelle le fait suivant – « [le] *temps cessant de me comprimer, je me laissais aller au plaisir de manger et de boire* […] »[35]. Ainsi, une première réaction à cette impossible insoumission à l'ordre temporel est, non pas l'acceptation de la condition de l'être dans le temps, mais celle de l'être et le temps :

---

[32] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique, BQ, Montréal, 1995, p.42.
[33] Ibid., p.9.
[34] Ibid., p.68.
[35] Ibid., p.105.

> « *Toutefois, les syllabes emboîtées les unes dans les autres de mon message hypercodé me signifiaient que j'avais autre chose à faire que tenter de gagner du temps, alors que le temps travaillait contre moi* »[36].

Cette association est du moins, pour l'instant, rassurante, dans le sens où l'on peut éviter d'avoir la certitude d'une soumission totale et sans conditions au temps. Il y a, à la fois, une rupture de la dimension temporelle dans ce qu'on appelle le temps objectif, extérieur et invariable et le temps de la perception individuelle, temps interne dont la réalité phénoménologique diminue l'importance du premier.

L'action compensatoire du narrateur serait ainsi d'écrire le temps qui agit contre soi, même si l'acte est plus souvent contesté qu'assumé :

> « *Dire qu'en ce moment j'écris les minutes du temps vécu hors de ce lit insurrectionnel* […] »[37].

La gradation des attitudes du personnage est soumise à la loi de la division temporelle. Le temps se divise, car on se retrouve à la fois devant le temps objectif et le temps immanent. Si l'opposition des deux valences temporelles est liée dans le récit à la paire temps personnel / temps historique, elle entraîne par la suite la dichotomie individuel / collectif. Ce rapport est conditionné par la dialectique de la mémoire et de l'histoire. L'être dans le temps est en effet l'une des modalités de temporalisation, conformément à la classification donnée par Saint Augustin, et qui correspond au présent. La mémoire est de cette façon le présent du passé. Dans le syntagme connexe à *l'être **dans** le temps*, qui est celui de *l'être **et** le temps*, nous voyons une réalisation, dans le présent, d'un parallélisme autour duquel se construit le fantasme narratif aquinien : non pas l'authentique, mais le vraisemblable. Faire revivre ce qui n'est plus, rappeler ce qui s'est produit dans un événement collectif d'une importance décisive pour la compréhension du présent, la mémoire se lie au passé et le rend visible, mais comment prouver sa nature quand il n'y est plus ? Comment réunir les instants

---

[36] Ibid., p.59.
[37] Ibid., p.68.

du flux dans un présent qui est lui aussi d'ores et déjà partagé entre la mémoire, la *vision* et *l'attente ?* Le premier roman d'Hubert Aquin s'inscrit parfaitement dans cette logique de la perception du temps et de la rhétorique narrative.

L'instant présent apparaît dans *Prochain épisode* d'une part comme un présent de la narration, et d'autre part comme un maintenant de l'action. Cependant, suspendu entre le passé et le futur, il est plus qu'un temps de transition ; borné par un échec du passé, immobilisé par l'inaction de son actualité, le temps présent est transformé par l'attente :

> *« J'ai déjà passé vingt-deux jours loin de ton corps flamboyant. Il me reste encore soixante jours de résidence sous-marine avant de retrouver notre étreinte interrompue ou de reprendre le chemin de la prison »*[38].

L'écoulement du temps entraîne la destruction du passé – *« Tout s'effrite au passé »*[39] – et le détachement du narrateur – *« Je me sens loin de ma vie antérieure* […] »[40]. Mais la solution à cette irréversibilité c'est l'écriture : *« Mon passé s'éventre sous la pression hypocrite du verbe »*[41].

Nous pouvons remarquer un parallélisme des actions des actants sur un fond de temporalité incontournable :

> *« Je suis arrêté dans ma course. Rien n'avance, sinon ma main hypocrite sur le papier »*[42].

A cela s'ajoute le rythme avec lequel le narrateur vit de son côté le temps qui s'écoule – *« Alors même que le temps fuit pendant que j'écris »*[43] –, tandis que la cadence avec laquelle le héros s'efforce de garder son action commence à se dissiper :

> *« Le temps passe et je mets un temps infini à traverser le col des Mosses »*[44].

---

[38] Ibid., p. 9.
[39] Idem.
[40] Ibid., p. 65.
[41] Ibid., p. 65.
[42] Ibid., p. 115.
[43] Ibid., p. 65.
[44] Ibid., p. 42.

Un décalage est ressenti entre les temps du récit fictif ; il y a une scission entre le temps individuel et le temps physique, le dernier étant mis assez souvent en évidence grâce au souci du détail – « *Ma montre s'est arrêtée à trois heures quinze* »[45], ou « *Il était exactement onze heures quand je suis sorti de la cabine vitrée* »[46]. Le personnage, dépassé par le temps physique (extérieur), remarque cette réalité en faisant sauter de la sorte une étape dans la chronologie de l'action :

> *« L'événement qui a déjà pris trop d'avance sur moi se déroulera tout à l'heure, dans quelques minutes, quand je frapperai le creux de la vallée et la nappe fondamentale de ma double vie »*[47].

Nous sommes envahis par la réalité du fait que les actants prennent du retard par endroits, pour récupérer après dans un déroulement excessif toutes les étapes brûlées.

Par rapport au héros et à son action fluctuante, l'écriture reste pour le narrateur, comme on l'a déjà dit, le seul moyen d'affronter le temps. Et il le fait dans la posture privilégiée de celui qui, au lieu de subir le passage difficile d'un flux temporel invariable, crée ses propres unités temporelles soumises à une unité déterminée, à voir ici la période d'enfermement, et à un rythme personnalisé, qui est le rythme de la narration :

> *« Je n'ai plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant je continue quand même, j'écris à perte. Mais je mens, car depuis quelques minutes je sais bien que je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du temps : un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes, que j'emplis de syllabes et de hurlements, que je charge à bloc de tous mes atomes avoués, multiples d'une totalité qu'ils n'égaliseront jamais »*[48].

Voilà pourquoi nous pouvons parler d'un récit non pas chronologique, qui se soumettrait à la description des événements dans la logique du temps physique, mais mnémo-logique, auquel les lois de la

---

[45] Ibid., p. 129.
[46] Ibid., p. 155.
[47] Ibid., p. 42-43.
[48] Ibid., p.11.

mémoire individuelle peuvent apporter des changements. En regardant les retours répétés en arrière, ou les prises de position du personnage par rapport aux éléments incontournables d'une temporalité qui le dépasse, on peut conclure que la liberté laissée au récit est grande.

L'écriture éveille les états de conscience qui servent à replacer l'individu (le narrateur) dans son nouveau contexte :

> *« Tout fuit ici sauf moi. Les mots coulent, le temps, le paysage alpestre et les villages vaudois, mais moi je frémis dans mon immanence et j'exécute une danse de possession à l'intérieur d'un cercle prédit »*[49].

Nous constatons le paradoxe de la découverte que le narrateur fait de la dimension temporelle. Il écrit pour gagner du temps, en luttant contre le temps, mais celui-ci n'impose son rythme implacable que dans la froideur insupportable d'un écoulement qui s'oppose toujours à un état d'esprit trouble. La cadence du temps, extérieur, ou bien celui qui n'est pas propre, dérange, parce qu'elle appartient à la mesure de l'Autre. L'Autre est toujours l'ennemi, matérialisé dans le double du héros, personnage aux noms divers ; il est aussi celui qui se place au-delà de la grille enfermant l'auteur du manuscrit, l'oppresseur qui empêche la révolution, la cause de tous les échecs. La conscience individuelle est définie maintenant devant une conscience qui est étrangère à la sienne et qui participe à la création d'une mémoire commune, la mémoire collective. La posture du sujet dans ce cas donne lieu à de multiples interprétations, comme par exemple celle qui vise la transition du soi vers l'autre, puisqu'on peut se voir *soi-même comme un autre*[50]. Un premier geste est dans *Prochain épisode* celui de l'écriture. Nous n'allons pas dire que l'écriture jaillit de l'acte égoïste de l'auteur qui veut faire partager de la sorte une expérience au lecteur (d'ailleurs, nous l'avons déjà dit, il n'y a pas de pacte explicite

[49] Ibid., p.44.
[50] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seul, coll. « Points Essais », n°330, 1996.

de lecture), donc écrire pour quelqu'un est éliminé d'emblée, mais qu'écrire est un verbe exclusivement transitif : « *Écrire, c'est t'écrire* »[51].

Dans cette lignée de l'altérité trouvée dans et par l'écriture, l'acceptation de l'autre est graduelle. Tout d'abord, il y a un refus de la mémoire partagée, par peur de la souffrance :

> « […] *ne pas invoquer ton nom, mon amour. Ne pas le dire tout haut, ne pas l'écrire sur ce papier, ne pas le chanter, ni le crier : le taire, et que mon cœur éclate !* »[52].

Ensuite, petit à petit, la mémoire fait place à l'autre, et donne une motivation au narrateur de continuer à écrire : « *Je ne me souviens plus de l'itinéraire que nous avons suivi après* […] »[53], « *mais je me souviens de ta bouche seulement* »[54].

L'auteur du texte aboutit à un moment où les souvenirs communs envahissent entièrement son existence présente de questions portant sur un passé partagé :

> « *J'écris sans espoir une longue lettre d'amour ; mais quand donc me liras-tu et quand nous reverrons-nous et nous reverrons-nous ? Que fais-tu en ce moment, mon amour ? Où circules-tu au-delà des murs ? T'éloignes-tu de ta maison, de* ***nos souvenirs*** *?* »[55]*(c'est nous qui soulignons).*

Dans sa posture rapportée au temps physique, le narrateur affirme son identité. Il n'est plus seulement l'être dans le monde, mais se réserve le privilège de mettre son propre temps, vécu tel un complément du temps extérieur, en position dominante. Le plus important c'est que les deux temps ne s'accordent jamais, leurs phases s'opposant invariablement autour de l'acte d'écrire.

La bataille du temps inscrit le récit aquinien dans la lignée des textes où le déploiement des actions à partir du présent suit un schéma inspiré par la théorie husserlienne. Le roman est une série de rétentions

---

[51] H. Aquin, *Prochain épisode*, p.66.
[52] Ibid., p.13.
[53] Ibid., p.26.
[54] Ibid., p.27.
[55] Ibid., p.69.

et de protentions, une succession présent-passé et présent-futur. Écriture qui, fort heureusement, ne se limite pas à la mémoire, *Prochain épisode* démontre les capacités narratoriales d'une instance *en attente* de l'avenir. C'est l'enjeu d'offrir comme alternative au passé, qui disparaît sous l'effet des événements, une possibilité de récupération. Tout le projet de l'écrivain mène à un but précis, lutter contre le temps qui dévore afin de savoir attendre : « *J'attends. C'est une simple question de temps* »[56]. Dans ce contexte, le récit oppose le livre de la mémoire à un livre du futur annoncé :

> *« Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la dernière page »*[57].

Le récit se construit dorénavant autour de l'idée d'un avenir programmé, parfois incertain, parfois dépourvu de surprises, comme s'il était écrit d'avance :

> *« Tout m'attend. Tout m'antécède avec une précision que je dévoile dans le mouvement même que je fais pour m'en approcher. J'ai beau courir, on dirait que mon passé antérieur a tracé mon cheminement et proféré les paroles que je crois inventer »*[58].

Sous la pression des événements, le narrateur préfère se détourner de l'action de raconter le passé et se dédier à l'avenir :

> *« Tout s'est déroulé à si vive allure et je me trouve à ce point engagé dans ce processus qui me bouscule, qu'il me presse moins de faire le récit de ce qui s'est passé entre Coppet et maintenant, que de me concentrer sur ce qui se passe et menace de se passer. Le temps m'entraîne »*[59].

L'expression du temps devient un enjeu important lorsqu'il résulte de l'association de deux éléments fondamentaux : le temps de la narration et le temps du narré. Il y a trois cas d'association narration / narré dans *Prochain épisode*, la postériorité (narration au présent de

---

[56] Ibid., p.120.
[57] Ibid., p.89.
[58] Ibid., p.86.
[59] Ibid., p.93.

l'événement passé), la simultanéité (narration et action simultanées, il s'agit d'habitude du temps de l'écriture) et l'antériorité (narration au présent d'un événement qui va se produire). Si l'histoire écrite (dans le sens de story, ou récit) est une refiguration mimétique (iconique ou fantasmatique) du passé dans le présent, le roman aquinien construit son fil narratif en allant non seulement jusqu'à la prise du présent en tant que temps de préfiguration du futur, mais utilise aussi des modes verbaux qui changent l'attitude d'énonciation envers l'action attendue. D'une part, c'est le subjonctif qui fait fonction de modalité impérative de manifestation de la volonté :

> *« Que l'événement se produise ! Qu'il ne m'abandonne pas aussi longtemps à moi-même dans ce château insaisissable ! Oui, que l'événement m'emplisse à nouveau et se substitue à ma fatigue… »*[60].

D'autre part, l'expression de la virtualité est faite par le conditionnel qui reflète un désir de retour en arrière combiné avec l'espoir de trouver une solution différente se répercutant également sur l'avenir :

> *« Si je n'avais pas épuisé mes forces à attendre H. de Heutz, je l'aurais tué avec précision et, une fois revenu à Lausanne, j'aurais fait une proposition de travail à K ; je lui aurais demandé de me mettre en contact avec le patron de son organisation, Pierre, effectuant ainsi une conjonction profitable entre nos deux réseaux »*[61].

La hantise du doute semée par le subjonctif se dissout une fois que dans la concordance avec le futur simple est utilisé le futur antérieur, marquant de la sorte une forme élaborée de passé : *« Je verrai clair dans tout cela plus tard, quand j'aurai retrouvé la femme que j'aime »*[62]. Le passage à la simultanéité des actions dans l'avenir est tout à fait possible à la fin du livre ; l'écriture se fera dans le rythme d'une action externe et les prévisions ne manqueront pas de se faire sentir :

---

[60] Ibid., p.131-132.
[61] Ibid., p.164.
[62] Ibid., p.165.

> *« Non, je ne finirai pas ce livre inédit : le dernier chapitre manque qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra. Ce jour-là, je n'aurai pas à prendre les minutes du temps perdu. Les pages s'écriront d'elles-mêmes à la mitraillette : les mots siffleront au-dessus de nos têtes, les phrases se fracasseront dans l'air… »*[63]

Ce n'est qu'à ce moment-là que la protention du moment futur, cette attente tant nommée, sera satisfaite : *« L'événement se déroulera comme je l'avais prévu »*[64]. L'union du passé et du futur est réalisée sans encombre.

La structure romanesque suit elle aussi le tracé imposé par la temporalité. Le fil de l'histoire (personnelle) est perdu, la mémoire est embrouillée, donc il n'y aura pas de suite, ni de fin à ce récit d'événements. Le mnémo-récit ne peut pas suivre les étapes "logiques" d'une narration à intrigue policière, celle-ci manque surtout de crédibilité et le point culminant est complètement noyé par les innombrables interruptions :

> *« Je m'étends sur la page abrahame et je me couche à plat ventre pour agoniser dans le sang des mots… A tous les événements qui se sont déroulés, je cherche une fin logique, sans la trouver ! Je brûle d'en finir et d'apposer un point final à mon passé indéfini »*[65].

Si le mnémo-récit échoue dans le projet d'une histoire individuelle subjective (cela ne veut pas dire que son échec est généralisable à l'ensemble de l'écriture aquinienne), la nouvelle narration s'opposera à toute technique de rétrospection et d'introspection. Ainsi, la solution trouvée à l'intrigue est certaine :

> *« Voilà comment j'arriverai à ma conclusion. Oui, je sortirai vainqueur de mon intrigue, tuant H. de Heutz avec placidité pour me précipiter vers toi, mon amour, et clore mon récit par une apothéose »*[66].

---

[63] Ibid., p.166-167.
[64] Ibid., p.166.
[65] Ibid., p.161.
[66] Ibid., p.167.

Trou de mémoire

Le roman suivant, *Trou de mémoire*, développe sa temporalité d'une manière plus élaborée que *Prochain épisode*. Le temps interne des récits renvoie à une mémoire commune qui gravite autour de l'événement central. Comme chacun des personnages-narrateurs raconte sa version de l'histoire, on peut déduire que les mémoires individuelles s'opposent les unes aux autres. Dans ce cas, l'écriture et la lecture des textes se justifieront par le rapport antériorité / postériorité.

La fragmentation textuelle apporte cependant au temps de la remémoration un temps correspondant à la connaissance, à la révélation. A des niveaux différents, la concurrence des mémoires individuelles entraîne la multiplication des temps personnels qui suivent leur propre rythme. Une unité temporelle centrale n'est jamais possible pour le roman *Trou de mémoire*, parce que, si les moments qui forment la durée sont les mêmes dans l'ensemble de l'histoire racontée, ils ne donnent pas une succession identique. On ne pourrait donc pas analyser de la même manière, comme nous venons de le faire pour le roman précédent, l'évolution de l'expression de la durée. Il y a seulement des éléments disparates des fragments, signés par les divers narrateurs, qui pourraient être associés. Nous devons surtout essayer de poursuivre le chemin de l'analyse en tenant compte de l'opposition antérieur / postérieur du point de vue de l'écriture (du narrateur), de la lecture (du narrataire) et de la réécriture (la réponse du narrataire au narrateur). Un exemple révélateur en ce sens est l'apparition des notes en bas de page qui commentent la datation des manuscrits :

> *« Il m'a semblé que le cahier noir, écrit de la main de P. X. Magnant, est antérieur au texte qu'il a rédigé sous l'effet des amines »*[67], ou
>
> *« Ce culte de P. X. Magnant pour Nietzsche date sans doute de ses lectures de collège ; il n'est pas contemporain du cahier noir qui a été écrit alors que P. X. Magnant travaillait dix heures par jour à la Pharmacie Montréal.* ***Note de l'éditeur*** *»*[68].

---

67 Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, p.125.

68 Ibid., p.127.

A part la reprise de quelques motifs récurrents de *Prochain épisode*, comme celui de l'écoulement du temps (« *dans le désordre insensé du temps qui fuit* »[69]), ou du désaccord entre le rythme personnel et le rythme imposé par le temps physique (« *Je vis sous une telle propulsion secrète que le temps se trouve disloqué et semble mettre une éternité à passer* »[70]), le roman marque un intérêt particulier de l'auteur pour la concurrence de la mémoire et de l'histoire à l'élaboration du récit. La vraisemblance, la réalité / crédibilité de l'événement, filtrée par la mémoire et conditionnée par l'histoire, constitue la problématique essentielle du roman. Avec la mémoire individuelle et la mémoire collective, plusieurs problèmes sont posés, parmi lesquels figurent l'imagination et la fictivité, ce qui ouvre la voie à l'interprétation dans la perspective de la mimèsis iconique ou de la mimèsis fantasmatique. Paul Ricœur parle de trois types de récits – récits de vie, récits de fiction et récits historiques – qui sont basés sur des types de représentation différente. La représentation historienne est le propre des récits historiques, parce qu'on se réfère à une présence réelle, la représentation de fiction prend en compte des données de l'imagination. Cependant, s'arrêter là, sans regarder les faits d'un point de vue phénoménologique n'apporterait rien de neuf à l'opposition histoire / fiction, à part une série de traits antinomiques. En abordant le problème du pacte de lecture qui offre une clef d'interprétation du comme si fictionnel, Ricœur rappelle le rôle joué par l'intentionnalité historique dans l'analyse des récits :

> « *Irréalité et réalité sont tenues pour des modalités référentielles hétérogènes ; l'intentionnalité historique implique que les constructions de l'historien aient l'ambition d'être des reconstructions plus ou moins approchées de ce qui un jour fut "réel", quelles que soient les difficultés supposées résolues de ce que nous continuons d'appeler représentance* […] »[71].

[69] Ibid., p.63.
[70] Ibid., p.49.
[71] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Points Essais, 2000, p.340.

Ici revient un aspect abordé auparavant dans *Temps et récit*, celui de la prise en compte de la réciprocité nécessaire à la réalisation d'une certaine particularisation des traits distinctifs : *« l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre »*[72]. Le philosophe continue :

> *« D'un côté, on peut parler d'historisation de la fiction dans la mesure où la suspension complaisante de la suspicion repose sur une neutralisation des traits "réalistes" non seulement des récits historiques les plus élaborés, mais des récits de vie les plus spontanés, ainsi que tous ces récits qui relèvent de ce qu'on peut appeler récits de conversation »*[73].

Tenir compte de l'existence de l'autre en s'appréhendant de sa sphère propre est la base de l'intersubjectivité à partir de laquelle se construit la théorie phénoménologique de la mémoire. Ricœur appelle communautarisation de l'expérience subjective la troisième étape de l'intersubjectivité consistant dans le passage du je au nous :

> *« A la faveur de ce transfert analogique [de l'alter ego et de l'ego propre], nous sommes autorisés à employer la première personne à la forme plurielle et à attribuer à un nous – quel qu'en soit le titulaire – toutes les prérogatives de la mémoire : mienneté, continuité, polarité passé-futur »*[74].

Cette parenthèse ouverte nous aide à tracer les lignes théoriques dans lesquelles nous voulons nous engager pour parler de la temporalité dans *Trou de mémoire*.

L'altérité est présente partout dans ce deuxième roman d'Hubert Aquin. Les récits se constituent comme récits de vies, comme histoires individuelles, mais qui concernent une collectivité assez restreinte d'individus, récits insérant parfois des allusions à l'histoire de la nation. Dans un chapitre précédent nous avons traité de la convergence des textes et des actions autour d'un sujet central. Maintenant, nous devons voir à partir de cela la mémoire comme un facteur de perception de la succession.

---

[72] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III, p.265.

[73] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.340-341 (note 46).

[74] Ibid., p.145.

Le texte central, noyau narratif et conteneur de l'intrigue, mise beaucoup sur la mémoire dans l'écriture. *« Dès ce jour, notre histoire était écrite d'avance »*[75] s'affirme comme un mauvais présage : Joan va mourir. L'avenir de l'événement n'est que celui de l'écriture, c'est-à-dire le présent. Il n'y a pas d'ouverture vers le futur, comme dans le roman précédent – « […] *j'ai compris que notre amour était sans avenir* […] »[76] – parce qu'autour de l'amour raté, il n'y a que la mort – « […] *dès l'instant où elle a fait son apparition et dès l'instant où je suis entré en elle, une odeur de morgue s'est substituée au parfum délicat de Joan* […] »[77]. L'acte meurtrier accompli, le présent de l'écriture réserve au narrateur des surprises, comme par exemple des décalages avec sa propre histoire – « […] *en fait, je cours après mon récit comme Sherlock Holmes après un assassin* »[78] –, ou des retours en arrière nostalgiques – *« Il s'est passé si peu de temps depuis que j'ai fait l'amour avec Joan* […] *»*[79].

Les textes qui suivent au journal de P. X. Magnant lancent la polémique sur l'authenticité des événements et expriment la voix d'une conscience collective indirectement concernée par le contenu de l'écrit. L'éditeur est le premier dans la succession des textes à parler de *« la façon dont Pierre X. Magnant a déformé l'histoire vraie qu'il confesse par écrit »*[80]. Il produit un commentaire sur le caractère fictif de la narration et sur la mémoire trompée dans lequel nous sommes obligés de reconnaître des points communs avec la philosophie de Ricœur :

> *« Cet écart, parfois imperceptible, entre la version écrite et la version historique ne saurait se réduire simplement à une carence de la mémoire, ni au « syndrome de Jean-Jacques » : il s'agit, en fait, d'une forme de distanciation qui, à elle seule, est mystifiante.* […] *Mais justement, l'auteur – en dépit de ses protestations "hallucinatoires" – n'écrit pas une œuvre de fiction, il raconte ce*

[75] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p.42.
[76] Ibid., p.49.
[77] Ibid., p.50.
[78] Ibid., p.69.
[79] Ibid., p.76.
[80] Ibid., p.81.

qu'il a vécu ; dans sa vie toute fraîche encore (car il écrivait au fur et à mesure des événements), pourquoi écarte-t-il tel détail ? »[81]

Un détail attire notre attention : pourquoi cette opposition « entre la version écrite et la version historique » de l'événement est-elle faite ? Est-ce que la version historique exclut l'écriture ? Ce souci de vraisemblance des personnages-narrateurs est un leitmotiv chez Aquin, mais ne condamne pas la prose à s'enliser dans des antinomies fâcheuses. Du moins, c'est ce que nous essayons de voir. En effet, l'explication de cette critique infondée est donnée bientôt après, une fois écartée l'hypothèse de la répétitivité rejetée :

« Le silence de l'auteur me pose donc une énigme, à moins bien sûr qu'on puisse y diagnostiquer un phénomène d'"amnésie locale" ; la plupart des auteurs sont unanimes à prétendre que les phénomènes d'amnésie locale ont un caractère sélectif quant au contenu mnémique, et cela, à peu de chose près, peut se comparer à une opération de "refoulement instantané" »[82].

La place de la mémoire dans la reconstitution des événements est trouvée. Si la mémoire individuelle ne contient pas tous les éléments du puzzle, elle est complétée à l'aide de l'expérience commune. La petit groupe de personnages qui ont un point en commun est la reproduction en petit de l'histoire nationale. La métaphore de la mémoire collective ou historique est utilisée par P. X. Magnant comme exemple de fonctionnement du souvenir secondaire à très grande échelle :

« Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard et qui semblent hantés par la platitude comme Hamlet par le spectre. […] *Chacun a son texte sur le bout de la langue, mais quand on met le pied sur scène où déjà se taisent les autres personnages de cette histoire inénarrable, vraiment on ne sait plus quoi dire, ni par quel bout commencer, ni quel mot proférer pour que, d'un seul coup, tous les personnages retrouvent la mémoire en même temps que le fil de l'intrigue »*[83].

Plus loin dans des fragments qu'il continue de rajouter au manuscrit original, l'éditeur essaie de trouver des explications des plus

---

[81] Ibid., p.82.
[82] Ibid., p.86.
[83] Ibid., p.58-59.

compliquées sur les raisons du simulacre scriptural de P. X. Magnant – *« il s'agit d'une "manifestation simulatrice de type délirant" ou peut-être même d'un syndrome d'ironisme hallucinatoire doublé du syndrome de Ganser (sorte d'état crépusculaire à thématique absurde) »*[84] – et finit par caractériser le personnage comme étant un *« infirme devant le réel »*[85].

Magnant, victime d'une mémoire qui lui fait défaut, d'après l'éditeur, subit l'événement avec fatalisme : *« La vie est écrite d'avance »*[86]. Mais les autres textes qui forment la trame du roman contredisent toute déficience de mémoire du narrateur central et expliquent son comportement par un penchant exacerbé pour la simulation. Aussi l'attention accordée aux détails d'ordre temporel est-elle déjà mise en valeur depuis le début dans les notes qui apparaissent en bas de page : il y a d'une part la datation des faits – *« En mai 1966, au moment de la mort de Joan, sa sœur faisait une tournée d'inspection médicale en pays houssa* […] »[87] –, d'autre part, l'essai d'établir une certaine chronologie – *« Passage nettement écrit plusieurs heures après le précédent »*[88].

L'intérêt de certains narrateurs-personnages est focalisé sur les étapes de la rétention, sur les souvenirs qui marquent la succession. La mémoire est constituée de détails qui se mélangent pour donner à la fin un tableau du flux temporel personnel. Mais la mémoire ne peut être chronologique. C'est pourquoi le récit a du mal à contenter l'attente du narrataire. Un paradoxe du récit aquinien se présente : faire un roman de la mémoire là où est déjà lancée une intrigue policière. Le narrataire commence donc son combat en dénonçant les oppositions dans l'écriture. Sur ce fond se développe toute la rhétorique de la narration. La contradiction entre le désir de faire un récit de vie non soumis aux contraintes de la chronologie et la nécessité des lois de l'écriture

[84] Ibid., p.118.
[85] Ibid., p.123.
[86] Ibid., p.127.
[87] Ibid., p.73.
[88] Ibid., p.220.

soumise à un genre narratif très strict (le roman policier) est présente partout :

> *« Il n'est donc pas logique, selon la logique même du "roman", d'ignorer complètement une scène analogue, peut-être même plus bouleversante, qui s'est déroulée en un moment crucial du développement des événements et du récit »*[89].

Et l'une des réactions de l'éditeur est de contester jusqu'à la structure du prétendu roman de Magnant :

> *« Il convient, si l'on veut comprendre parfaitement le livre de Pierre X. Magnant, de le situer hors littérature, hors fiction et tout à fait hors roman »*[90].

Seulement, un aspect de la réalité est relevé dans le passage suivant :

> « […] *l'auteur fait des allusions au roman qu'il écrit ou qu'il voudrait écrire ou qu'il devrait entreprendre, mais aucun lecteur avisé ne peut croire que ces allusions, à cause même de leur caractère "allusif", confèrent tant soit peu de réalité au fameux roman dont il est question.* […] *Le roman de Pierre X. Magnant se présente à nous comme absence de roman ; son coefficient de réalité est bien près du zéro absolu »*[91].

Le pacte implicite de l'auteur et du lecteur est évoqué dans l'intention de contester une tromperie de l'écriture : profitant de la persuasion du narrataire, Magnant peut briser la vraisemblance.

Aquin a créé un roman de la mémoire individuelle qui, à la différence de la mémoire collective, se définit comme lacunaire et contestable. Elle ne peut reprendre ses forces que dans la participation intersubjective, une ouverture salutaire à l'altérité.

Une nouvelle posture de l'individu se dessine avec *Trou de mémoire*, car la mort est traitée en leitmotiv dorénavant. Ce roman et les deux autres qui lui suivront seront dominés par la réalité de la mort. Elle n'est pas liée au sentiment de fragilité, mais à la violence. Aucune mort n'est subie (dans le sens de la passivité), elle sera toujours

[89] Ibid., p.85.
[90] Ibid., p.80.
[91] Ibid., p.80.

provoquée, dans l'acte du meurtre ou dans le suicide[92]. Réagir d'une manière active devant l'implacabilité de la mort relève de la condition du personnage aquinien qui établit un système propre d'orientation par rapport à la temporalité. L'être et le temps prend la nouvelle valence de *l'être-pour-la-mort*. Cette valeur mise en évidence par la philosophie de Kant soutient la thèse conformément à laquelle le rapport entre l'Etre et la temporalité naît de la problématique du souci. C'est en effet une question d'ordre existential qui se pose quant à la place du sujet dans un présent délimité par le passé de la mémoire et le futur de la mort. Reprenant ces concepts philosophiques, Paul Ricœur précise :

> *« Le primat du futur est impliqué dans le thème de l'être-pour-la-mort ; celui-ci condense ainsi toute la plénitude de sens entraperçue dans l'analyse préparatoire du souci sous le titre du "devancement de soi" »*[93].

Le moment présent est défini par conséquent dans une perspective d'attente de la mort. Mais nous nous permettons une extrapolation pour dire qu'il peut également être circonscrit par rapport à une mort passée qui le domine et qui, tout en se projetant dans l'avenir, risque de l'obscurcir. L'exemple de *Trou de mémoire* en est révélateur. La mort (le meurtre de Joan) constitue le centre du roman autobiographique de Magnant. Visible ou en trompe-l'œil, ce crime est traité en symbole du récit ; il domine les souvenirs du narrateur et la vie des personnages. Le motif pictural des Ambassadeurs de Holbein qui est le crâne dessiné en perspective rallongée et caché dans le tableau, représente de façon figurative l'idée transmise dans l'un des fragments par RR :

> « […] *la mort, figurée anamorphiquement par Holbein, est toujours subite »*[94].

---

[92] Paul Ricœur explique, en s'appuyant sur la philosophie de Levinas exposée dans *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* : « *La mort violente ne se laisse pas apprivoiser aussi facilement. Aussi bien le suicide, en tant que meurtre retourné contre soi-même, quand il nous touche, en répète la dure leçon. Quelle leçon ? Que, peut-être, toute mort est une sorte de meurtre* » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.469)

[93] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.464.

[94] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p.151.

Cependant, *« le meurtre, qui est fondamentalement mort infligée à autrui, se réfléchit dans le rapport de moi-même à ma propre mort »*[95]. Le rapport intersubjectif révèle une multitude de perspectives sur la mort. Afin de renforcer la domination du sentiment de la fin dans son récit, le narrateur Magnant utilise le terme de « fatigue », synonyme du néant :

> *« La fatigue* […] *ne fait que réitérer la grande déception de toute vie : c'est une variante sans imagination du néant que chacun porte en soi… »*[96].

Ainsi, le meurtrier de Joan inscrit son attirance pour ce que le néant préfigure, c'est-à-dire *« l'imminence d'une menace venue d'un point inconnu de l'avenir »*[97] et confirme la thèse suivante :

> *« L'identification de la mort au néant convient à la mort de l'Autre dans le meurtre »*[98].

Dans le tableau complet du concept de l'être-pour-la-mort se rattache une opposition décelée par Levinas, qui est celle de l'être-contre-la-mort ; il s'agit là d'une lutte contre l'imminence du néant qui attend chacun des personnages dans l'avenir. Mais, paradoxalement, dans la plupart des cas, la fascination du vide domine l'être, tenant compte du penchant des narrateurs pour les états limites déclenchés par leur pharmacomanie.

Pour RR, qui est la seule à survivre dans le récit, l'image du moi est influencée, à un moment difficile de son existence, par la mort : « […] *je suis une anamorphose de ma propre mort et de l'ennui »*[99]. Les états narcotiques entretenus par son compagnon l'approchent du vide et lui font perdre toute perception de l'espace et du temps :

> *« RR est couchée sur le côté, tandis que moi je veille, obsédé par le dénouement qui manque toujours à son récit antérograde, obsédé par ce cauchemar sériel qui m'a ravi celle que j'aime. Elle n'est plus à moi ; je veux la reconquérir et l'aider à sortir de ce dédale épuisant où elle circule comme une somnambule… »*[100].

---

[95] P. Ricœur, op. cit., p.469.
[96] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p.127.
[97] P. Ricœur, op. cit., p.469-470.
[98] E. Levinas, op. cit., p.209, cité par P. Ricœur, op. cit., p.469, note 18.
[99] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p.147.
[100] Ibid., p.206.

Incapable de suivre les événements passés, elle demande à Olympe Ghezzo-Quénum de les lui raconter. C'est une manière sûre pour RR de prendre du recul par rapport à son histoire afin de pouvoir l'écrire plus tard. Ainsi, la seule lutte contre la mort et l'oubli reste l'écriture. Il y a deux personnages qui confirment cette thèse, P. X. Magnant et RR, chacun effaçant de son côté le passé pour transmettre à travers leurs récits des histoires vécues :

> *« Et toute cette histoire autour de la publication de l'autobiographie de P. X. Magnant n'est qu'une manœuvre de diversion et une feinte pour permettre à votre "ami", une fois mort et enterré, de ressusciter pour œuvrer plus sûrement dans la parfaite clandestinité de la mort… »*[101] ;
>
> *« Il a fallu beaucoup de morts pour abolir mon passé, tout ce passé. Mais maintenant qu'il est réduit à néant et que j'ai changé ma vie jusqu'à changer de nom, j'ai cessé à jamais d'être la pauvre folle qu'on a violée à Lausanne »*[102].

L'effet de la lecture du texte transmis d'un narrateur à l'autre s'avère être plutôt favorable : *« En lisant ce livre, je me suis transformée »*[103], déclare RR en écrivant la conclusion du récit. La transformation bénéfique ne vise pas uniquement le dédoublement d'un narrateur qui, en racontant son histoire, apprend à s'en détacher, mais révèle aussi un écoulement temporel qui arrive à un dénouement heureux de la lutte avec la mort. L'épreuve du temps a été passée.

L'Antiphonaire

L'idée de la nécessité d'une transmission continue avec les deux romans suivants. Pour cette approche, un premier pas a été déjà fait, dans un chapitre précédent consacré à *L'Antiphonaire*, où nous avons traité le problème de l'héritage textuel sur le modèle du palimpseste, mis en rapport avec la subjectivité. Maintenant, nous allons voir comment la transmission du récit, geste essentiel déclenché contre

---

[101] Ibid., p.233.
[102] Ibid., p.236.
[103] Ibid., p.236.

l'oubli, acquiert sa signification complexe lorsque le temps est associé avec l'espace.

L'*Antiphonaire* est construit sur un parallélisme de situations spatio-temporelles. Deux contextes chronotopiques principaux alternent des actions et des personnages similaires. En premier plan, les Etats-Unis d'Amérique et le Québec du XXe sont les cadres actuels de la narration, en plan second, l'Italie, la Suisse et la France du XVIe siècle forment des cadres pour l'histoire des événements racontés. Comme le périple des personnages du présent trouve son équivalent dans le parcours compliqué des personnages du passé, tous les lieux des événements dans les temps correspondants s'imprègnent d'une mémoire particulière. C'est ce contexte que Ricœur appelle *lieu de mémoire*[104], qui est une notion renvoyant à la mémoire partagée, étape qui précède la création de la mémoire collective. En parlant de l'importance du lieu dans la création de la mémoire et de l'imagination[105], Ricœur cite plusieurs ouvrages centrés sur la problématique de l'espace, parmi lesquels la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Ce livre explique le mouvement comme une alternance entre les phases de repos et de déplacement. Les moments d'identification de l'objet comme entité physique se rapportent surtout aux points extrêmes de son déplacement, qui sont le départ et l'arrivée, et non aux étapes intermédiaires. Le mouvement est un flux (similaire au flux temporel) qui doit être vu dans son ensemble, c'est-à-dire en excluant la thèse conformément à laquelle l'objet mobile serait identifiable dans les positions fixes successives. Ainsi, les figures statiques ne sont pas concevables dans le flux puisque le mouvement se

---

[104] P. Ricœur, op. cit., p. 184.

[105] Dans une note destinée à justifier le lien entre la phénoménologie du lieu et la mémoire, Ricœur cite E. Casey, qui insiste sur la prédominance de l'espace sur le phénomène mnémonique dans *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Indiana University Press, 1993, préface, p. XVII) : « *Si l'imagination nous projette au-delà de nous tandis que la mémoire nous reconduit à l'arrière de nous, la place nous supporte et nous environne, demeurant sous et autour de nous* », in Ricœur, op. cit., p. 184, note 2.

définit dans la synthèse (ou bien la synopsis, terme préféré par Merleau-Ponty) qui fait exception des séquences indépendantes :

> *« Le mobile ou plutôt, comme nous l'avons dit, le mouvant, n'est pas identique* ***sous*** *les phases du mouvement, il est identique* ***en*** *elles »*[106].

Notre démarche se constituera dans la perspective philosophique de la perception de l'espace, qu'on peut coordonner avec la théorie phénoménologique du temps. Il faut tenir compte d'un élément essentiel dans la création de la spatialité, qui est celui de l'apparition de la conscience de la corporalité. La situation du corps physique propre rapporté aux autres corps[107], combinée aux processus physiologiques afférents à cette prise de conscience, est capable de mettre en évidence une particularisation de la spatialité qui reproduit à petite échelle le système géométrique d'orientation. C'est pourquoi la représentation corporelle devient chez Aquin une problématique liée aux valeurs de la Renaissance dans l'art. Mais cette représentation de la beauté conforme aux normes imposées par la Renaissance ne serait tout de même pas utilisée exclusivement au détriment de la notion de *l'uomo quadratus*, par exemple, qui se rapporte aux proportions du corps humain dans son caractère statique, mais également dans l'idée de la beauté évolutive, ou changeante. Suite à l'interaction corporelle (union physique), le corps disconvient dans son évolution à la consonance (*consonantia*) et peut, en vertu de la relativisation, devenir imparfait, ou laid :

> *« Ce qui est immonde ou corrompu, professe le grand Ulric, est – plus ou moins – réductible à un manque de qualité ontologique qui, de façon différentielle, nous permet de conférer moins de beauté à certaines entités, plus à d'autres »*[108].

Le corps, qui est la représentation initialement réussie (belle) de la création divine, se dégrade sous la pression de la comparaison (une première interaction), ou sous les meurtrissures infligées par le péché et la mort. Dans *L'Antiphonaire*, tous les personnages impliqués directement

---

106 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, collection Tel, 2002, p. 316.
107 Merleau-Ponty l'appelle *spatialité de situation* (op. cit., p. 116.)
108 Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 224.

dans l'action montrent que le corps est soumis à des épreuves : Christine se plaint de sa chute physique et mentale ; Jean-William est secoué régulièrement par les crises d'épilepsie qui l'empêchent de contrôler ses réflexes corporels ; Robert ne pourra plus jamais utiliser ses membres, étant paralysé pour le restant de sa vie ; Renata Belmissieri souffre elle aussi du haut mal, les secousses régulières qu'elle veut garder secrètes lui confèrent un statut de personnage marginal (l'image de possession en est révélatrice) ; Jules-César Beausang s'éteint d'une maladie contagieuse, de même que son successeur, l'abbé Leonico Chigi ; Antonella Zimara s'adonne à la prostitution. Un autre élément sur lequel la narratrice insiste est celui de la violence corporelle, qu'il s'agisse d'agressions sexuelles, de blessures ou de mort violente : Christine est battue par son mari et violée par le pharmacien ; Robert est frappé par balle dans une tentative d'assassinat ; le pharmacien est tué par arme à feu ; Jean-William se tue en voiture ; Christine se suicide ; l'imprimeur Zimara est tué par sa femme ; Renata est violée par Zimara et par l'abbé Chigi ; Antonella sera tuée par Leonico Chigi ; le docteur Franconi se suicide en auto. Toute cette série de changements auxquels est soumis le corps va à l'encontre de la réalisation d'un alignement avec l'idée centrale de perception de l'espace-temps, dans le sens où la corporalité est associée à la mémoire. Ainsi, la « mémoire » corporelle signifie la perception particulière de l'événement. Cette mémoire visible dure tant que le corps porte ses traces, puis les marques effacées retrouvent leur place dans le flux temporel général.

Si le corps a sa place dans l'espace-temps réservé à chacun, c'est qu'il a aussi une durée. En ce sens, la narratrice insiste sur la fragilité et la vulnérabilité corporelles en tant que données incontournables. Une crise d'épilepsie s'annonce avec les symptômes qui mettent le corps de la victime en garde des affres qu'il va subir :

> *« Les convulsions sont causées par une tempête discordante qui produit l'occlusion des yeux et l'inflammation de tous les membres. La maladie disjoint les membres, les affaiblit, les brise, comme vous le savez. Tout cela se passe au dedans*

de l'homme, en lui… Et puis, ce sont les douleurs suprêmes, celles qui abolissent la conscience et atteignent jusqu'aux centres de l'être… »[109].

Le corps meurtri indique aussi l'approche inexorable de la mort :

> « *Mais Jules-César Beausang s'était affaibli depuis, il avait regardé ses lèvres cyanosées, son ventre noirci, ses membres inférieurs bleuis : cela lui avait suffi pour comprendre ce qui lui arrivait ; et il en avait conçu un grand désespoir… Sa vie était finie, vraiment finie* »[110].

Dans le problème de la pratique de la médecine qui est l'un des sujets d'étude dans la thèse de Christine, il est question d'opposition avec l'anatomie, considérée comme lacunaire, car « *elle n'apprend rien d'autre que la configuration statique de l'intérieur des corps disséqués, tandis que la maladie se caractérise par "des modifications anatomiques"* »[111]. Ainsi, l'évolution de la maladie est en quelque sorte un écoulement temporel dans le sens d'une descente, un changement auquel la personne qui dépérit est soumise dans son corps et s'approche de la mort. Le leitmotiv de l'être-pour-la-mort réapparaît. Dans *L'Antiphonaire*, se retrouver devant sa propre fin est une manière nouvelle de réfléchir à la temporalité. La perception du corps propre change, on y trouve beaucoup plus de références à ce sujet que dans les deux romans précédents :

> « […] *Jules-César Beausang décrit, dans son journal intime, les premiers symptômes de la fièvre typhoïde qu'il a attrapée au nord des Alpes, quelque part à Neuchâtel ou à Martigny ou à Brig* […] *Ses dernières heures nous sont connues par ce journal qu'il tenait – courageusement, il faut le dire – alors même que les premières douleurs, croisées, se manifestaient selon leur trame implacable mieux décrite plus tard par Girolamo Fracastoro. Jules-César Beausang, ambassadeur travesti, fut conscient, assez longtemps après l'apparition des premiers signes, qu'il était atteint mortellement* »[112].

Avec le spectre de la mort qui hante les personnages, la fascination du vide présente dans le roman précédent refait surface :

---

[109] Ibid., p. 41.
[110] Ibid., p. 64.
[111] Ibid., p. 25.
[112] Ibid., p. 63.

« …Mourrons et entrons dans l'obscurité »[113] déclare Christine avant de se tuer. La mort attire, soit parce que le suicide du personnage est la seule solution à une dégradation corporelle et / ou morale, soit parce que le meurtre punit la tromperie. Le tout relève d'une exacerbation de l'esprit de possession du corps : puisque c'est le sien, on se sent libre de le soumettre à des supplices, mais d'autre part on ne peut posséder et contrôler entièrement le corps de l'autre, donc on le punit.

L'épilepsie, étrange exemple de combinaison du mal physique et de la torture psychologique, est ainsi insupportable pour le malade qui ne sait rien de ses crises, mais les reconnaît approcher. Il reste une conscience du corps, malgré le fait que l'unité de l'être se brise sous le poids de l'amnésie. En conséquence à tout cela, la mémoire du corps est difficile à porter. Aussi, pour Jean-William, par exemple, les crises d'épilepsie créent-elles une scission entre le présent et le passé du personnage :

> « […] *il n'avait gardé aucun souvenir de sa perte de conscience, il avait peine à croire que la crise, cette fois, avait fait un cratère béant dans sa mémoire »*[114] *;*
>
> « […] *mais il ne réussira pas à se souvenir de cette scène où il m'a démolie, battue, frappée. Je me souviens que, lors de la crise qu'il a eue dans l'appartement de la rue Grenet, il s'était produit une amnésie assez invraisemblable pour le commun des mortels* […] »[115].

Le temps est un ennemi déclaré de la mémoire, mais également du corps vieillissant, qui perd sa beauté : *« Comme la fleur est brûlée par le gel ou détruite par le frimas, la femme est menacée par la maladie ou anéantie par le temps qui passe »*[116] cite la narratrice du manuscrit historique. Le souci de la beauté corporelle est dominant dans les récits de Chigi et de Christine : *« Et Chigi traduisait librement les pensées du Père de l'Eglise : "Cela veut dire non pas 'descends en toi-même et remonte à tes causes', mais*

[113] Ibid., p. 260.
[114] Ibid., p. 11.
[115] Ibid., p. 53.
[116] Ibid., p. 105.

bien : 'Contemple ta beauté et remonte à ses causes'…" »[117]. La narratrice est donc préoccupée par son aspect physique – *« Pour le moment, je suis obsédée par ma* ***déformis conformitas****… »*[118] – mais malgré tous ses efforts, l'accord des éléments discordants ne se fait pas – « *Je me décompose comme une non-entéléchie* »[119].

L'alignement des personnages aux préceptes de l'esthétique de la Renaissance, du beau en particulier, auquel s'ajoute la théorie sur les proportions (avec les notions de claritas et de resplendentia), marque le récit. En vertu de la beauté originaire tant convoitée, il y a même une tentative d'anthropomorphisation de l'espace, citée par la Christine au moment où elle parle de la représentation du monde que donne l'auteur du manuscrit :

> « […] *pour Beausang, la Terre avait des poils (les plantes et les arbres), une voix qu'on entend parfois au fond des cavernes… Et même cette Terre pense ; elle va même jusqu'à éternuer…* »[120].

Le corps est le centre du monde, il peut être circonscrit dans le cercle, et ce sont les proportions qui le caractérisent dans son emplacement. Mais, comme Beausang le dit lui-même, ce n'est plus l'anatomie qui intéresse, mais la pathologie :

> *« La vie des maladies, même si cette vie confine à l'agonie et à la mort, est ainsi postulée dans la pensée scientifique de Beausang ; et ce postulat a permis de progresser efficacement et plus rapidement dans la pathologie* […] »[121].

Une double face nous est montrée : par opposition à la beauté statique du corps matériel, la mort transforme et réduit à néant l'existence charnelle de l'être. Pour mieux définir l'image de l'évolution et du flux temporel, les changements qui s'appliquent au corps sont corrélés à un déplacement dans l'espace. Les personnages fuient le lieu

[117] Ibid., p. 97.
[118] Ibid., p. 119.
[119] Ibid., p. 139-140.
[120] Ibid., p. 7.
[121] Ibid., p. 26.

marqué par un événement décisif de leur existence. En s'y éloignant, ils fuient leurs passés et indirectement la mort.

Pour la narratrice Christine, l'espace du début est incertain, comme les sentiments qui la gouvernent : « *Je me meus sans émotion dans un espace-temps dont les frontières sont difficiles à discerner* »[122]. Après l'agression dont elle est l'objet, c'est le moment de prendre la décision de quitter les lieux où elle se sent menacée. Le personnage, traqué par son passé, transmet une histoire de vie dans le récit qu'elle compose, combinée à une biographie en partie fictionalisée, construite autour d'un personnage (supposé réel) du XVIe siècle. Les espaces-temps diffèrent, l'idée reste la même : fuir pour oublier ou pour survivre. Dans le parallélisme des chronotopes, plusieurs situations se ressemblent, mais celle qui nous intéresse ici est la transmission du document sous la menace de la mort. Le parcours des personnages dans l'espace est suivi de changements importants dans leur vie : Christine se cache de son agresseur pour se protéger, Chigi change d'endroit et d'identité afin de préserver la tranquillité nécessaire à la l'écriture de son manuscrit.

L'espace, comme le corps, garde une mémoire précise des événements écoulés. Sauf quelques exceptions, les lieux de déroulement des histoires parallèles dans le temps sont bien différents. Pourtant, la superposition de mémoires emmène le lecteur à une situation comme la suivante :

> « *Christine se souvient machinalement de Turin : elle y est déjà passée avec Jean-William (cela fait deux ans), mais, pour elle, Turin est un désert où le couple désenchanté s'est reposé une nuit dans un hôtel sombre* […] *Mais Turin lui rappelait aussi un autre souvenir, au deuxième degré celui-là : celui de Jules-César Beausang qui avait expédié son manuscrit à un imprimeur de Chivasso (tout près de Turin), afin de l'y faire imprimer* »[123].

Ce n'est pas la mémoire primaire de Christine qui est en jeu dans le souvenir de Jules-César Beausang, puisque le souvenir au deuxième degré tient de l'imagination. Nous arrivons à nouveau devant la

---

[122] Ibid., p. 15.
[123] Ibid., p. 13.

distinction faite par Ricœur entre la mémoire d'un passé réel et la mémoire imaginée, les deux cas étant des variantes de la re-présentation husserlienne. La mémoire collective participe également ici, car, à travers son manuscrit, Beausang transmet des connaissances historiques (la médecine dans un moment de son évolution). L'appréhension du temps se fait dans la même mesure que se fait l'appropriation de l'espace. Christine est passée par Turin quatre siècles après Beausang, mais les lieux continuent de lui « rappeler » des événements passés là-bas. Une mémoire imprégnée dans la ville historique se laisse découvrir. Sur la problématique de l'espace-temps, Ricœur réalise un rapport entre l'acte d'habiter, qui est un summum des variantes concernant le lieu – *résider, se déplacer, s'abriter sous un toit, franchir un seuil*[124] – et le temps raconté :

> « *Récit et construction opèrent une même sorte d'inscription, l'un dans la durée, l'autre dans la dureté du matériau. Chaque nouveau bâtiment s'inscrit dans l'espace urbain comme un récit dans un milieu d'intertextualité. La narrativité imprègne plus directement encore l'acte architectural dans la mesure où celui-ci se détermine par rapport à une tradition établie et se risque à faire alterner novation et répétition* »[125].

En effet, les actions des personnages se définissent par rapport à une spatialité particulièrement développée. Dans le premier roman, l'espace restreint de la prison ne donne accès qu'à un déplacement fictif du personnage. Les contours de l'espace se reconfigurent à partir du deuxième roman ; *Trou de mémoire* se construit aussi comme histoire de l'exil, de la fuite et de la recherche. Avec *L'Antiphonaire*, Aquin introduit le parallélisme des temps et des espaces urbains, cadres de vie qui changent les habitus des personnages en mouvement :

> « *Dans l'appartement de la rue Grenet, c'était la septième, je crois, l'accès de fureur avait pris des proportions moins affreuses* […] *Mais, à San Diego, la chose s'était passée différemment pour moi et lui : premièrement, Jean-William m'apparaissait, juste avant d'éclater, très peu enclin à la violence* […] »[126].

---

[124] P. Ricœur, *La mémoire, l'espace, l'oubli*, p. 185.
[125] Ibid., p. 187.
[126] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 47-48.

> « *Le couple habitait un petit logis tout près de la Corraterie : c'était exigu, mais bien suffisant pour leurs besoins d'alors. Pas de vin à table (contrairement à Turin), pas de sorties ostentatoires, pas de luxe vestimentaire* […] *En vérité* […], *le couple se sentait en marge d'une société rigide, fortement et durement encadrée, policière, inquisitoriale…* »[127].

Les personnages parcourent les chemins d'une géographie précise dans une existence pointée par des états d'esprit. En ce sens, les villes qui forment le cadre de déroulement des actions s'associent aux moments clefs de la vie. Christine résume son parcours en fonction de la mémoire de l'espace vécu ou imaginé :

> « […] *il y a d'abord ce lit du Motel Hillcrest à San Diego, mais je suis encline à ne plus m'y voir auprès de Jean-William qui continue son épisode épileptiforme sans moi, puis Montréal sort de la brume (qu'on appelle "smog" à San Diego), Montréal où j'ai vécu trop longtemps et trop mal, puis Bâle où Jules-César Beausang, disciple de Paracelse, vécut en exil, puis Turin, puis Chivasso, sur les bords de la Sesia, ancien village devenu ville-satellite du grand Turin… Et ne parlons pas des autres villes où je suis brûlée vive : Novara, Toulouse, Asbestos, Drummondville, Neuchâtel, Genève, Rolle, autant de noms sans histoire, autant de pièces plus ou moins mystérieuses du casse-tête géant que j'aime faire en silence* […] »[128].

L'espace vital traversé peut influencer l'avenir, inscrit déjà sous le auspices de l'échec – « *J'ai perdu mon temps surtout, mes années de jeunesse* […] *J'avais un avenir de médecin* […] »[129] ; ainsi, le déplacement dans un nouvel endroit donne une tournure imprévue aux événements :

> « *Au début, j'éprouvais une certaine jubilation à composer ma thèse de doctorat en philosophie des sciences* […] *; mais cela ne va plus, j'ai perdu mon sujet de thèse quelque part dans les dunes de Santa Barbara et de San Diego, mes archées se sont elles-mêmes noyées dans un océan comitial, ma veine cave inférieure a débordé dans la Sesia, puis est devenue un affluent du Ticino qui, après avoir traversé Piacenza, Cremona, Ferrara, se jette sans mesure dans l'Adriatique de Galien* »[130].

---

[127] Ibid., p. 169-170.
[128] Ibid., p. 15-16.
[129] Ibid., p. 16 et 49.
[130] Ibid., p. 16.

Ici, la décomposition symbolique du corps renvoie au passage anthropomorphique de la représentation du monde. Toute cette matérialité de l'être dissoute dans une spatialité appropriée au personnage renforce l'idée d'une correspondance étroite entre la corporalité et la représentation de l'espace. Ricœur part de la logique conformément à laquelle entre l'espace du corps propre et l'espace public il y a un espace géométrique permettant à l'espace urbain de se développer. Nous ne nous proposons pas de parler de la thématique de la ville dans le roman aquinien, mais de viser plutôt l'idée que l'apparition de l'espace public / urbain dans la spatialité donne une nouvelle définition à l'espace du propre.

Le temps crée l'espace et l'espace circonscrit son temps. « *L'espace* […] *ralentit la durée* »[131] est ainsi une réalité valable dans toute histoire. Nous parlons ici de l'histoire comprise dans le sens de succession d'événements racontés (narrés), réels ou fictifs. Les différences de perception de l'espace s'allient d'habitude aux perspectives caractéristiques du temps historique correspondant. Mais un déplacement de cadre permet lui aussi à son tour des comparaisons. Le cadre du Nouveau Monde met en évidence non seulement l'unicité d'un espace approprié par l'être dans l'actualité des événements du XXe siècle, mais surtout la particularité et la nouveauté d'une perception :

> « *La nature avait, alors, une puissance d'envoûtement qu'elle a perdue dans la mesure où la science a introduit dans notre langage courant les notions d'érosion, de changements alluvionnaires, de transformations géodésiques… Pauvre Beausang, se disait Christine, il ne savait rien de tout cela : il n'aurait pas pu discerner les innombrables deltas de cette plaine qui sépare la mer du désert morave, ni apprécier la beauté spectaculaire de la basse Californie ; pour lui, le monde n'avait pas cette ampleur, la nature était marquée du sceau de la finalité la plus parfaite : cette nature ne pouvait, pour un homme de son époque, être en*

[131] P. Ricœur, in op. cit., p. 189, parle de l'ouvrage de Fernand Braudel *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Paris, Armand Colin) dans lequel l'idée est qu' « *Une civilisation est à la base un espace travaillé par l'homme et l'histoire* » ; mais l'espace, défini selon les événements qui y ont lieu, est soumis aux contraintes temporelles de l'histoire. Les générations se superposent dans le temps dans le même espace habité et habitable.

désaccord avec le schéma symbolique si cher aux peintres de ce temps. Pourtant, l'évidence (pour Christine) que la nature n'avait rien de nécessaire, ni de cohérent, ni de soumis à la finalité divine ou humaine était là, sous son regard : une côte surbaissée, série désordonnée de vallées, de détroits, de mesas, de plaines, de golfes se succédant anarchiquement à l'infini »[132].

La perspective de Christine est dominante et critique sur ce qu'était, au XVIe siècle, une représentation limitative de l'espace habité. Le déplacement des personnages se fait difficilement, il n'y a que peu de moyens de transport et il s'agit toujours de petites distances parcourues (entre Turin et Lyon, par étapes). Par rapport à cela, le cadre actuel offre une ouverture de l'espace où le déplacement est nettement plus facile. L'espace habité est élargi. Dans les rapports dichotomiques créés (espace propre / espace public, espace vécu / espace habité), l'espace géométrique (ou géographique) est aperçu (dans le sens de l'aperception) à des degrés variables. Encadré par les rigueurs de la forme pendant la Renaissance, il est de plus en plus envahi par l'espace du propre. L'individu s'approprie le lieu où il vit. Les limites de l'espace ne sont identifiables, dans ces nouvelles conditions, que par rapport à une unité temporelle correspondante. Christine déclare les frontières de l'espace qu'elle parcourt comme étant indiscernables, par conséquent le temps personnel est configuré entre des points vagues d'une réalité postérieure à l'acte et la virtualité propre à la narration.

L'évolution de la représentation spatiale consiste dans le fait qu'il n'y a plus la hantise de l'espace limité où le temps personnel touche à sa fin, comme dans le passage suivant : « *Turin, point terminal de la vie agitée de Jules-César Beausang, véritable ville-obsession qui hante ses pensées de voyageur pédestre* »[133]. Maintenant, le déplacement est une fuite qui se déroule dans l'espace élargi qui n'impose pas ses limites temporelles.

Les conditions d'ouverture du nouvel espace sont demandées par la négation d'un temps mythique de référence :

---

[132] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 7.
[133] Ibid., p. 13.

> *« Le temps homérique est fini ; voici les temps nouveaux et Dieu sait que les temps nouveaux seront nouveaux comme cela n'est plus possible de l'être »*[134].

L'épopée fixe deux espaces parallèles de déroulement de l'action, le premier étant celui de la quête du chemin de retour et le second celui de l'attente. L'espace parcouru par Ulysse s'étend jusqu'aux marges de la géographie antique et le point fixe où Pénélope attend le retour de son mari est le but de la quête et le lieu d'aboutissement de l'action. Tout cela est contraire à ce qui se produit dans l'histoire racontée par Christine dans L'*Antiphonaire*. L'espace habité se superpose sur l'espace géographique, transformant le temps mythique en temps historique. L'individu s'approprie davantage l'espace public en agrandissant les marges de l'univers du propre. Dans ces conditions, l'espace de l'Autre devient un espace connu (il n'est plus étranger), imprégné par la mémoire collective.

La narration reflète des chronotopes déterminés par la mémoire. Les cadres spatio-temporels décrits par Christine sont d'une part l'espace public d'un temps historique, d'autre part l'espace personnel d'un temps vécu. Pour transformer l'espace privé du vécu en espace de la mémoire collective, l'histoire de Christine devra être transmise à travers le récit. Nous ne verrons plus cette évolution, mais elle devrait se faire en vertu de la transformation qu'a eu lieu avec le manuscrit de Chigi, récit d'événements d'un temps devenu historique dans la narration rétrospective actuelle.

Neige noire

Le roman *Neige noire* va plus loin dans la série de dichotomies concernant l'espace-temps. Il aboutit sur une dialectique du temps qui oppose le côté immanent de l'existence au côté objectif, et à créer un

[134] Ibid., p. 49. La citation, qui est la fin du paragraphe, reflète dans le texte les relations de couple en comparaison avec le cadre de *l'Odyssée*. Puisque dans l'épopée homérique l'espace occupe une place privilégiée, nous nous sommes permis cette extrapolation, qui va, en fait, à l'encontre de notre argumentation.

espace mythique correspondant de l'espace géographique. Les endroits où se trouvent les personnages se multiplient et chacun d'entre eux reçoit une mémoire ou en réveille une autre enfouie par l'histoire, mais acquiert aussi une connotation symbolique liée au côté indiscernable par le regard non-averti. Le parcours dans l'espace a un sens particulier dans le contexte de la relation de couple. Ainsi, la narration focalisée sur le rapport entre le moi et l'Autre, qui est aussi le double du moi dans l'unité androgyne, révèle, au fur et à mesure du déplacement spatial, les failles d'une union matrimoniale. La dégradation des rapports est vue comme l'expression du passage de la temporalité subjective du vécu, placée dans l'espace urbain habité, à une temporalité objective, cosmique, située dans un espace naturel, non-habité.

Nous observons une superposition des espaces et des situations, procédé narratif utilisé soit pour marquer un retour en arrière (en guise de mémoire filmique), soit pour anticiper la place où auront lieu les événements futurs *:*

> *« Nicolas est assis sur le bord du lit et jette sur le tapis les tampons pleins de sang. Il y en a déjà plusieurs par terre. Nicolas en applique toujours et ne cesse de regarder son pénis entre deux tampons. La caméra se retire vite et nous découvre Nicolas assis nu sur la banquette de l'avion ; à côté de Sylvie, il y a un petit amoncellement de tampons souillés. Une hôtesse passe à côté de Nicolas sans tourner la tête »*[135].
>
> *« Photos fixes de Pyramiden insérées dans la scène de la douche. Quand Nicolas se regarde de près dans le miroir, utiliser le même procédé et placer des photos fixes de la Chaîne des Sept Glaciers. Finalement, faire alterner des gros plans de Nicolas (cernes, nævi, éphélides) avec plans fixes des crevasses du cap Mitra »*[136].

L'anticipation de l'événement futur se produit dans l'apparition de l'espace dominant qui vient hanter le présent. Par rapport à cela, le choix d'un endroit mythique chargé de sens donne à l'action dans son déroulement une gradation sentie depuis le début de la narration. Dans l'attente de l'événement qui s'avère en fin de compte être prémédité en

[135] H. Aquin, *Neige noire*, p. 44.
[136] Ibid., p. 6.

détail (le crime conjugal prend ses connotations symboliques et mythiques parce qu'il est placé dans un contexte détaché du cadre normal de vie), l'espace qui lui correspond est annoncé constamment à des moments précis de l'histoire, en étant associé avec des personnages ou avec d'autres lieux.

Les liaisons spatiales se répercutent au niveau temporel dans l'utilisation du présent continu :

> *« Fondu enchaîné : la Ford Torino est arrêtée sur le terrain de l'administration du port de Montréal, en bordure du fleuve, là même où se situe la scène entre Nicolas et Sylvie quand elle lui demande de rouler toute la nuit jusqu'à Natchez-under-the-Hill. Eva et Nicolas se délassent un peu au grand air »*[137].

Nous revenons aux oppositions sur lesquelles mise l'instance narrative de *Neige noire* dans la construction du récit. Toutes les paires dichotomiques participent à la gradation des événements. Ainsi, l'espace mythique se définit par rapport à l'espace géographique, le lieu habité par l'endroit inhabité ; le temps, qui a plusieurs facettes, est subjectif et objectif, historique et mythique, humain et cosmique. La mise en évidence exacerbée du corps peut figurer elle aussi parmi les dichotomies, parce que la corporalité se définit en relation avec la mort, le temps et l'espace.

En analysant le déplacement des personnages Nicolas et Sylvie dans leur voyage de noces, nous voyons ce qui marque le décalage spatio-temporel radical. Ils quittent un Montréal caniculaire – *« Tout baigne dans la chaleur* […] *Montréal ressemble à une vaste fournaise à claire-voie* […] »[138] – et arrivent dans l'archipel de Svalbard au climat polaire. Les rythmes changent parce que le jour n'est plus suivi par la nuit – *« Une certaine défiguration de l'éternité se substitue au schéma nycthéméral* »[139] –, ce qui peut provoquer des inquiétudes – *« SYLVIE : Comment savoir quand ce sera demain ?…* »[140].

---

[137] Ibid., p. 232.
[138] Ibid., p. 5.
[139] Ibid., p. 66.
[140] Ibid., p. 116.

A la perte de la perspective temporelle s'ajoute la fascination de l'espace inhabité :

> *« Montréal est synonyme d'encombrement, le Spitzbergen d'une vacuité à peine circonscrite tellement elle n'est pas habitée »*[141].

Ainsi, la dimension humaine est absente et le nouvel endroit se configure sous les auspices du fantastique ; les comparaisons utilisées en ce sens par le narrateur mettent en valeur les différences d'avec le point de départ :

> *« A Montréal, le coefficient de fantastique décroît sensiblement, car tout le monde travaille. Sans compter que la ville ne comporte pas cette splendeur et cette démesure du Spitzbergen. Le décor est dépourvu de ce gigantisme et de cette sauvagerie des îles polaires ; au lieu des cimes enneigées et des glaciers coulissants, il y a des immeubles remplis de monde »*[142].

Si le récit se construit sur le motif du voyage, il insiste également sur le fait que le changement de cadre s'annonce, dans l'attente des deux personnages, comme une source d'anxiété, voire comme un avant-goût d'avenir morbide :

> *« Oui, j'ai peur quand tout se met à changer, et depuis quelque temps, notre vie a changé, nous avons beaucoup changé… Et soudain, à quelques jours de notre départ, je prends conscience que tu changes de carrière…J'ai peur »*[143].
>
> *« NICOLAS : Sylvie, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai la mort dans l'âme soudain »*[144].

L'expérience initiatique, crainte au début, se transforme en une découverte de l'espace polaire. Le contact avec le monde boréal provoque chez les personnages des émotions fortes :

> *« Le paysage inspire autant de frayeur que d'étonnement »*[145].
>
> *« Pieuvre blanche, ce glacier a quelque chose de fantastique et de frissonnant. Nicolas ne peut s'empêcher de ressentir de l'angoisse »*[146].

---

141 Ibid., p. 202.
142 Ibid., p. 202.
143 Ibid., p. 16.
144 Ibid., p. 48.
145 Ibid., p. 86.
146 Ibid., p. 97.

Au fur et à mesure, l'espace devient dominant dans toutes les scènes. La fonction de la dimension spatiale se définit pleinement maintenant : le paysage est non seulement cadre, mais également évocateur, donc porteur de mémoire collective. De cette façon, la mémoire des lieux se montre au plein jour et l'histoire refait surface lorsque les personnages, laissés seuls sur le rivage où ils passeront ensemble deux jours isolés dans le refuge, découvrent le cimetière des pêcheurs :

> *« Nicolas revient sur ses pas, tend la main à Sylvie et enjambe avec elle ce qui ressemble de fait à un ancien cimetière humain. L'évidence crève les yeux : il s'agit bien d'un cimetière glaciaire, rappel troublant de l'occupation du Spitzbergen, au seizième siècle, par les baleiniers hollandais. Nicolas prend un crâne dans sa main »*[147].

La charge symbolique est importante dans cette scène, non seulement pour son rôle intertextuel, qui fait le lien avec Hamlet, leitmotiv du roman, mais aussi pour la mise en trompe-l'œil de l'un des motifs centraux, dans la manière de *Trou de mémoire* : le crâne, symbole de la mort, est caché dans le paysage.

Du coup, l'espace mythique est aussi un espace historique. Une étrange association, qui réunit deux temporalités complémentaires : un temps sans valeur chronologique, ne donnant ni la succession, ni la durée de l'événement, mais son essence ; un temps chronologique, misant sur la présence du facteur humain, qui mesure donc l'événement selon des valeurs de succession et de durée. Par rapport aux romans précédents, *Neige noire* procède à un commentaire abstrait du temps ; les rappels de la théorie husserlienne des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* sont nombreux. Un premier exemple est celui du commentaire sur la durée et la succession qui aboutit à l'idée de subjectivation (passage dans la conscience du spectateur) de l'unité temporelle :

> *« La durée prévaut à jamais sur les modes de succession. Ce qui se succède est déjà divisé et continue de se subdiviser dans un processus* ***ad***

[147] Ibid., p. 110.

> ***vertiginem***, *tandis que ce qui dure est un, monadique et indécoupable. Dans le scénario, rien n'est appelé à durer, tout se succède et se découpe au chronomètre* […] *Le découpage cinématographique ne fait qu'accentuer ce caractère effacé du temps ; le film décompose indéfiniment ce qui est déjà révolu. Mais à partir de ces débris plus ou moins bien rattachés aux coulées d'où ils proviennent, le spectateur peut reconstituer la puissance du temps instaurateur* […] *Le temps, réinventé à partir de ses propres microlithes, continue de le devenir ; il n'arrête pas de s'étendre et de se prolonger dans le vécu secret du spectateur »*[148].

Le temps propre du personnage et le temps transitif sont deux pôles de la temporalité exploités par le narrateur ; mais le second temps sera remplacé par le premier dans la participation subjective du spectateur à l'action :

> *« Le* ***tempus continuatum*** *transmue le temps transitif en un temps immanent dont le spectateur imagine mal comment il pourra se défaire »*[149].

L'appréhension du temps ne coïncide cependant pas à l'appropriation de l'espace. Il s'agit en effet de deux niveaux de production du temps, celui de l'action et celui de la perception (de la vision du film par le spectateur). Ainsi, nous ne pouvons mettre à égalité le temps immanent du plan visuel-descriptif avec le temps immanent des fragments commentés. D'autre part, ce n'est que le personnage qui s'approprie véritablement l'espace, celui-ci restant seulement symbolique pour le spectateur.

La valeur qui a le plus de poids dans la réception du film est le temps, parce qu'il s'agit d'une compréhension de l'écoulement du type l'un-après-l'autre et de la vitesse de déroulement de l'image ; l'espace est perçu à titre de représentation bidimensionnelle sous forme d'image-mouvement. La représentation qui remet en question la problématique de la mimèsis se retrouve aussi à l'intérieur de la partie visuelle-descriptive. Deux espaces sont associés dans la même scène afin de creuser d'un côté une opposition entre l'original et la copie, et de

---

[148] Ibid., p. 41.
[149] Ibid., p. 99.

rapprocher, de l'autre, autour de l'idée d'effet de la perception, la représentation et le modèle.

> *« Nicolas regarde par la fenêtre l'autre rive du Kongsfjorden, cet incroyable glacier du Kongsbreen qui, de ce point de vue, mange tout le paysage et s'abreuve, pourrait-on croire, à l'eau même du fjord, par ses multiples tentacules de glace* […] *Il se tourne vers l'intérieur de la chambre : aux murs sont accrochées des gravures du Hornsundtind, de l'île Jan Mayen et de Ny Ålesund »*[150].
>
> *« Sylvie regarde rêveusement les posters d'Amundsen et le paysage toujours ensoleillé du Kongsfjorden qu'on aperçoit à travers les grandes plaques de verre »*[151].

Le commentaire du narrateur impersonnel ne tarde pas à s'arrêter sur le problème de la mimèsis :

> *« Et celui qui doute de l'existence réelle du Spitzbergen retient probablement son émotion devant ce qu'il croit être une orgie de truquages ou une imposture géographique »*[152].

Si l'image réelle est prise pour une copie, à quoi pourrait encore servir l'original ? La réponse vient tout de suite après et réserve une solution en déplaçant l'intérêt du problème de la représentation mimétique à celui de la symbolique de l'espace :

> *« Ce même spectateur se demande, par surcroît, pourquoi le voyage de noces de Sylvie et Nicolas Vanesse se déroule dans ce contexte aussi invraisemblable qu'artificiel ; cette dernière voie l'éloigne insensiblement de la première et, selon un décentrage inscrit dans le scénario, déporte son désir de comprendre vers la symbolique nuptiale et non vers la curiosité géographique »*[153].

La concurrence de métaphores spatiales se retrouve tout au long du roman et traduit l'obsession du narrateur pour la représentation symbolique. Ainsi, par exemple, les connotations du voyage de noces sont répétées plusieurs fois par le commentateur :

> *« Le voyage de l'avion au-dessus du nord du Québec figure aussi, par son attitude et par sa trajectoire polarisée, la quête de l'absolu »*[154].

---

[150] Ibid., p. 97.
[151] Ibid., p. 107.
[152] Ibid., p. 108.
[153] Ibid., p.108-109.
[154] Ibid., p. 35.

> *« Son voyage est lent, et plus qu'un voyage, c'est une exploration exaltée vers le pôle Nord, non pas pour s'y rendre, mais pour s'arrêter juste avant, à proximité de la grande banquise qui flotte comme une barrière infranchissable autour de l'absolu »*[155].
>
> *« Très peu et rien d'autre suffit pour conférer aux images du voyage dans la mer de Barents une extension planétaire »*[156].

Nous revenons aux correspondances spatiales déclenchées par l'utilisation de ce genre de représentations. Des courts-circuits se produisent par rapport à l'emplacement géographique exact de certains espaces :

> *« Pyramiden n'a pas été vu, ni même aperçu, tout juste deviné au fond d'une vallée trop parfaite. C'est le Djebel Amour inconnu et inconnaissable »*[157].

Le personnage Nicolas se permet même de déplacer, sous prétexte d'un cauchemar qu'il a eu, une ville italienne dans le paysage boréal – *« Je jouais Hamlet dans une ville italienne située sur les bords de la mer de Barents »*[158]. Cette délocalisation de l'endroit géographique démontre que l'espace n'est parfois pas une donnée objective et indépendante du facteur humain.

Par conséquent, on essaie de trouver à tout endroit son passé historique, ses origines, afin de créer la mémoire commune. Mais lorsque le mythe rencontre l'histoire, la problématique est toujours discutable :

> *« Mais personne ne sait exactement où se trouve Undensacre. L'historien Sigurd Sigurdson fait coïncider Undensacre avec Odense, en déphonétisant l'ancienne appellation pour la rendre semblable au nom de la capitale de la Fionie »*[159].

Le commentateur ne veut pourtant pas créer de l'ambiguïté quant au concept d'histoire utilisé dans le contexte, car il ne s'agit que du terme qui rappelle le récit des événements passés, dont on ignore le

---

[155] Ibid., p. 85.
[156] Ibid., p. 85.
[157] Ibid., p. 94.
[158] Ibid., p. 155.
[159] Ibid., p. 212.

degré de réalité ou de fictionnalité. En tout cas ici, puisqu'il s'agit d'une analyse du récit à partir de la comparaison avec le noyau narratif d'*Hamlet*, l'opposition mythe / histoire repose sur une base fictionnelle. Ce qui suit dans le paragraphe confirme la thèse que le commentaire de l'instance narrative neutre est destiné à viser plus haut que le prétendu scénario cinématographique, c'est-à-dire dénoncer, en s'adressant au lecteur, le fonctionnement interne de la narration tout en surmontant la problématique de la réalité des faits racontés et de se concentrer sur la partie symbolique de la représentation :

> *« Undensacre, où se trouve le tombeau de Fortinbras, n'a rien à voir avec Odense. Il n'est pas question de localiser dogmatiquement le tombeau de Fortinbras, non plus que d'inventer un lieu qui aurait été le but du premier voyage (fictif) d'Amlethe et le terme de son dernier. Non ! Il importe, pour le moment, de souligner qu'une secousse symbolique s'est produite dans le scénario. Fortinbras, prince héritier de Norvège, se retrouve roi du Danemark avant de l'être de Norvège, alors que Nicolas Vanesse, Fortinbras au second degré, s'empare d'Eva Norvège avant d'en hériter. La variante concerne peut-être la temporalité plus encore que les valences symboliques. Continuons. Celui qui a lu les dernières lignes du présent commentaire comprend que ce qu'il a lu en quelques secondes ne peut être, en aucune façon, incorporé au scénario* […] *De plus, ce lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structuralement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit, ce qui évoque, généralement, une idée de resserrement »*[160].

Le commentaire est un anti-récit, ou plus précisément, le correspondant dichotomique de l'histoire. Il ne donne pas la succession, mais la reflète uniquement. En fait, l'unité temporelle est décomposée jusqu'en ses plus petites séquences. La chronologie est parsemée de retours en arrière, d'arrêts sur les détails, de substitutions et de correspondances. Le récit est court-circuité à plusieurs reprises, mélangeant discours et narration, réel et imaginaire, identité des personnages. Au niveau de la perception temporelle, le commentateur

[160] Ibid., p. 212-213.

parle d'une « *dislocation délibérée du rapport entre le temps du spectateur et celui de l'intrigue* »[161], décrite de la façon suivante :

> « *La perception du temps se moule sur sa représentation ; la reproduction temporelle déborde immanquablement le champ du présent, d'ailleurs. Le présent ressemble à une membrane palatine entre ce qui vient de finir et ce qui n'a pas encore commencé. Le temps perçu est forcément du passé, ce qui revient à dire que le présent a un arrière-goût de souvenir et que l'avenir projeté n'est qu'un futur souvenir, donc un passé à venir. Cet enchevêtrement notionnel n'est qu'une apparence d'enchevêtrement ; il en va ainsi du film. Si on ne s'y reconnaît pas tout de suite, on sait bien que cela viendra, puisque l'avenir de l'intrigue n'apportera qu'un passé qui n'était pas encore dévoilé quand le spectateur s'en inquiétait* »[162].

On ne parle plus de l'être-dans-le-présent heideggerien, mais plutôt de l'ayant-été ou de l'être-à-venir. Cependant, le présent est un point de repère. Ainsi, le personnage qui écrit son scénario ne le fait que dans le perspective de l'actualité :

> « *EVA : Suis-je un personnage important dans ton film ? NICOLAS : Je ne sais pas, car je n'écris le scénario qu'à mesure que je le vis…et je n'ai pas fini de le vivre dans la mesure où le scénario est inachevé* »[163].

Le temps présent est le temps de la narration et acquiert une symbolique particulière, dans la perspective de l'intrigue :

> « *Le présent, employé depuis le début, est le temps du scénario parce qu'il ne rapporte rien mais transmet une intention – et pas n'importe quelle intention : celle d'un rapt* »[164].

S'il faut parler de l'intentionnalité de l'œuvre, il y a plusieurs choses importantes à remarquer. La mise en intrigue, telle qu'elle est présentée par Paul Ricœur, se voit à nouveau ratée, comme dans *Prochain épisode*. Mais, puisque le texte est construit sur la mise en abîme, l'échec est finalement réduit au noyau narratif : « *Somme toute, Fortinbras réussit finalement là où Laërtes et Hamlet échouent dans l'intrigue* »[165]. Ce que l'auteur veut transmettre à travers l'image de cet

---

[161] Ibid., p. 98.
[162] Ibid., p. 98-99.
[163] Ibid., p. 161.
[164] Ibid., p. 171.
[165] Ibid., p. 8.

échec est à voir maintenant. Il n'y a pas uniquement un dénouement tragique dans *Hamlet* pour les personnages en question, mais également, comme réponse à cette prétendue mise en intrigue défectueuse, un épilogue qui va au-delà des limites de l'histoire : Fortinbras est le vainqueur. Par extension, dans l'histoire de *Neige noire* on reprend régulièrement les comparaisons entre les personnages Nicolas / Fortinbras, afin de donner une autre variante à la mise en intrigue du récit : Nicolas continue son histoire de meurtre après la fin de la narration. Un autre point de vue est celui de la place accordée à la lecture du texte. Ici, le cadre de l'œuvre est dépassé, parce que *mimèsis II*, qui est la configuration du récit de fiction, se combine avec *mimèsis III*, qui est la refiguration du texte par la lecture. D'ailleurs, tous les textes romanesques d'Hubert Aquin insistent sur l'importance de la lecture. Ce n'est pas uniquement un dépassement de la notion de mise en intrigue, telle qu'elle est définie par la tradition narrative, mais aussi la reconfiguration des limites entre les deux types de mimèsis. Il apparaît maintenant que la configuration de la fin de l'œuvre, qui ouvre la voie à l'interprétation, a un rôle décisif. Mais le roman moderne apporte des variantes qui ne font que briser tous les exemples antérieurs. C'est pourquoi Ricœur éclaircit le problème en arrivant à la conclusion que la Crise, vue comme transition sans fin, remplace la Fin, grâce, justement, à la tragédie élisabéthaine. Ainsi, en citant l'étude de Frank Kermode[166], le philosophe français précise :

> *« La Crise ne marque pas l'absence de toute fin, mais la conversion de la fin imminente en fin immanente. On ne peut, selon l'auteur, distendre la stratégie de l'infirmation et de la péripétéia jusqu'au point où la question de la clôture perdrait tout sens »*[167].

Un problème survient : l'autorité du narrateur est la même dans la configuration du récit et dans son rapport avec le récepteur. Cependant, chez Aquin, l'indépendance du narrataire reste assez

[166] Frank Kermode, *The Sense of Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966. Le critique anglais construit sa théorie narrative sur une correspondance entre l'Apocalypse dans la mythologie biblique et la clôture poétique.
[167] Paul Ricœur, *Temps et récit*, II, p. 42.

évidente. Comme nous l'avons déjà dit, c'est aussi le lecteur qui crée le texte, ou le spectateur qui compose son film. Donc, un premier pas est franchi et on peut parler d'une perméabilisation de la barrière entre la configuration et la refiguration du récit.

Le deuxième problème concernant la mise en intrigue dans *Neige noire* est le traitement du temps, qu'on a déjà rappelé dans un chapitre antérieur. A part l'opposition entre le temps de la narration et le temps de la lecture, qui rejoint la problématique exposée auparavant, il s'agit d'une dichotomie entre le temps du narré et le temps du narrant. Les multiples commentaires sur la temporalité du narrateur impersonnel viennent encore une fois traiter du problème de la narration et de la mise en intrigue :

> *« NICOLAS : Sylvie, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai la mort dans l'âme soudain… (La discontinuité présuppose la continuité. Cela s'applique aussi bien à l'enchaînement des répliques dans un dialogue qu'à la substruction même du film. "La mort dans l'âme", dans ce cas, figure la continuité, tandis que les phrases qui ont précédé sont des disjoncteurs. On qualifie de discontinu ce qui, selon un schéma préconçu, transgresse la suite logique dans l'ordre temporel. Même si l'idée qu'on se fait du temps englobe certains écarts de vitesse ou même des déviations, il n'en reste pas moins que l'on considère discontinu ce qui se réfère à des ruptures ou à des extensions imprévues. Car ce qui est prévisible ne fait que se développer dans la sérénité de la raison. La continuité, c'est un enchaînement sans ellipses, sans bonds, sans hoquets, sans coupures, sans excursus latéraux. L'existence, aux yeux du souvenir, a parfois ce caractère anormalement continu, et les éléments les plus discordants deviennent ainsi agencés, par un effet de perspective, selon la linéarité la plus pure. En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet "ordre" imprévisible de l'existence. L'imprévisible, semble-t-il, contient la formule basale de toute représentation factice de la vie. Les vécus ne s'enchaînent pas logiquement l'un à l'autre pour former une essence qui dure tout en ressemblant de plus en plus à sa propre image idéale. Non, le flux temporel est un torrent impur qui transporte, dans sa violence fluide, l'imprévisible existence qui se fait au fur et à mesure que l'eau matricielle descend vers une vallée, vers n'importe quelle vallée. La chute torrentielle définit mieux la vie que tous les éléments solides emportés dans son cours. La discontinuité du film n'est que le versant formel de celle de tout ce qui vit. Et pour démontrer cette prolepse, il faudrait avoir recours à une certaine continuité discursive, prouver le mouvement à partir de l'immobilité ou le torrent vital à partir des rochers qu'il transporte. Une certaine ellipse doit donc s'opérer d'elle-*

même quand il s'agit de percevoir la spécificité fluente de la vie, de telle sorte que le spectateur, étourdi et parfois remué, retrouve seul le chemin du torrent.) »[168].

Le fragment cité confirme plusieurs problèmes qu'on vient d'exposer. La mise en intrigue, définie par Ricœur comme « *opération qui tire d'une simple succession une configuration* »[169], sera redéfinie par le commentaire du narrateur de *Neige noire* dans la perspective d'une refiguration qui est à la fois un acte configuratif opéré par le lecteur. Ce nouveau point de vue peut ébranler toute perspective narrative traditionnelle : la mise en intrigue n'est révélée pleinement que dans l'acte re-figurant, donc postérieur à l'agencement des actions narrées par l'auteur. Tout le pouvoir narratif gît dans cette réalité, postérieure à la création.

Nous nous arrêterons un moment sur le problème du rapport entre la mise en intrigue et l'acte de lecture. En étant aussi une « *médiation entre des événements ou des incidents individuels et une histoire prise comme un tout* »[170], la mise en intrigue « *compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus* »[171]. Nous reconnaissons dans cette hétérogénéité des facteurs une synonymie avec la discontinuité, sujet du commentaire cité plus haut. Mais la richesse du fragment est contenue dans sa métaphorisation complexe. Tout d'abord, on peut se référer à l'association implicite faite par le personnage Nicolas dans sa réplique qui rappelle le pressentiment de la mort et renvoie à l'idée de fin, donc à l'écoulement d'une durée. Un oxymore suggestif sur le passage du temps et sur la hantise de la mort sera utilisé plus tard dans l'un des fragments métadiscursifs : « *vivre tue* »[172]. L'association antinomique rapporte en premier plan un marquage nécessaire au niveau de la durée, donc que la vie est définie par son terme. Rien ne dure, même

[168] H. Aquin, *Neige noire*, p. 48-49.
[169] Paul Ricœur, op. cit., tome I, p. 102.
[170] Idem
[171] Idem
[172] H. Aquin, *Neige noire*, p. 114.

dans un cadre spatio-temporel mythique. La réalité existentielle est ainsi donnée plusieurs fois et par divers moyens à l'interprétation du narrataire participant à l'action. Si l'image de la mort est présente depuis presque le début du récit, annonçant une fin imminente, la conclusion de l'histoire ne vient pas en ce moment. La composition du récit prévoit une cyclicité des événements qui suit le schéma suivant : au niveau de la configuration du récit, au départ il lui correspond un retour, suivi d'un autre départ itératif du premier, au niveau de l'unité narrative, les découpages qui interviennent au cours de la narration imposent un rythme particulier à la succession des événements. L'intrigue est donc minée une fois de plus par l'insertion des parties analytiques, qui s'éloignent de ce que le spectateur pourrait attendre, l'action. Le film que le spectateur regarde est surtout la succession d'un plan d'écriture mis à l'épreuve par la représentation à l'aide de l'image-mouvement sur pellicule, en non pas le pur suivi visuel d'une histoire.

Du point de vue de la temporalité, l'hétérogénéité (la discontinuité dans le fragment métadiscursif) est une rupture qui se produit au moment de la rencontre entre la *dimension épisodique* (les « ellipses » du fragment) et de la *dimension configurante*[173] (l'image du « torrent » dans le fragment cité) dans l'intrigue de l'histoire. Ainsi, la dimension épisodique se constitue dans le flux temporel comme une rétention primaire des séquences minimales constitutives d'un objet temporel, qui seront rassemblés sous forme finale dans une unité signifiante. C'est finalement au lecteur (le « spectateur » du film) de rassembler les coupures de l'histoire (de la « spécificité fluente de la vie ») afin de retrouver le fil de l'intrigue. D'autres fragments semblent fournir des clés de lecture. Le commentaire donne

[173] Pour Ricœur, la *dimension épisodique* est liée à la représentation linéaire du temps narratif : « […] *les épisodes constituent une série ouverte d'événements, qui permet d'ajouter au "alors et alors" un "et ainsi de suite". Finalement, les épisodes se suivent l'un l'autre en accord avec l'ordre irréversible du temps commun aux événements physiques et humains* ». La dimension configurante donne aux événements une *totalité signifiante* qui est l'inverse du caractère successif de la dimension épisodique : « *Grâce à cet acte réflexif, l'intrigue entière peut être traduite en une "pensée", qui n'est autre que sa "pointe" ou son "thème"* » (*Temps et récit*, tome I, p. 104-105).

souvent l'impression que la mise en intrigue trouve son entière justification grâce à sa présence :

> *« Ces quelques lignes viennent s'ajouter au commentaire dans lequel sont noués les fils de l'intrigue. Le spectateur, lui, ne fait que deviner ce réseau qui suit le scénario comme une ombre ou qui le précède quand le soleil passe dans le dos des personnages et fait que le scénario court après le film au lieu de le précéder. Après ce retour du commentaire dans le corpus cristallin de l'histoire, le spath d'Islande n'en est pas moins lumineux, mais l'ombre apparue se montrera à nouveau pour rappeler la précession périodique du scénario dans le système qui l'encarcane et le domine à tel point qu'on ne peut comprendre le scénario si on le dissocie de son inextricable armature »*[174].

Dans cette perspective, le personnage peut aider lui aussi à l'interprétation. Le commentateur utilise la technique de la focalisation afin de proposer le point de vue suivant :

> *« Il* [Michel Lewandowski] *n'est pas en quête d'auteur, mais de décor : une ville neuve ou quelques glaciers* […] *d'où il puisse analyser la digitation du Magdalenefjorden, tout en réfléchissant à l'inanité d'une fiction qui ne peut être intelligible que si on l'aborde par ce qu'elle n'est pas »*[175].

Ce qui semble clarifier la logique de la mise en intrigue est la symbolique associée au rôle interprété par le personnage, rôle pris dans son ensemble. La disparition de l'héroïne, Sylvie Lewandowski, est décisif en ce sens pour la compréhension de la configuration du récit, facilitée par le fragment métadiscursif suivant :

> *« Ce qui s'encastrait au fur et à mesure dans l'intrigue prend l'allure d'un collage tragique : le meurtre se superpose au suicide, tout comme le faux accident du début avait été substitué au suicide et l'amour entre Sylvie et Michel Lewandowski s'est inséré comme un corps étranger dans une histoire qui, du coup, devient de plus en plus étrangère à son projet initial. Par ces divers procédés, le corps du scénario se gonfle ; il a perdu son identité première et se cristallise maintenant sur le visage immergé de Sylvie Lewandowski »*[176].

Le personnage central aura gagné ainsi sa place dans la structure du récit, et par sa présence aura apporté une histoire de vie. Mais il se

---

[174] H. Aquin, *Neige noire*, p. 228.
[175] Ibid., p. 229.
[176] Ibid., p. 248.

trouve aussi que d'autres personnages, donc des histoires de vie nouvelles, ne retrouvent pas toujours leur place dans l'intrigue du récit :

> *« Cette apparition d'Eva Vos déconcerte le spectateur du film plus qu'elle ne peut le mystifier. Eva Vos donne l'impression d'avoir été parachutée dans une intrigue qui, en aucune façon, ne l'attendait. Eva se qualifie comme intruse dans ce monde où elle n'a pas été subtilement insérée »*[177].

Nous avons affaire avec ce que Ricœur appelle une histoire non encore racontée. L'insertion du personnage Eva Vos dans l'action modifie le flux des événements dans la perspective du spectateur, qui ne sait rien de la configuration de l'histoire. Par conséquent, la question qui se pose est si le lecteur (le spectateur en l'occurrence) est disposé à accepter dans l'apparition de ce personnage une complication de la narration, un changement dans la direction probablement prévue pour le déroulement des faits. En effet, la présentation des personnages est faite au début par le commentateur avec une certaine réserve :

> *« Le spectateur ne connaît pas encore les personnages du film, du moins pas autrement que par la corporéité des comédiens. C'est une connaissance médiatisée. L'important, à ce stade, n'est pas de procéder à une description physique de chaque personnage, mais plutôt d'en avoir une intuition globale. Plus tard, en cours de scénarisation, il faudra établir la distribution ; y procéder trop tôt prédéterminerait le cours même de l'intrigue et en boucherait l'ouverture »*[178].

Finalement, toute écriture d'histoire de vie rappelle la justification donnée par Ricœur à la configuration du récit :

> *« Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit »*[179].

---

[177] Ibid., p. 51.

[178] Ibid., p. 11.

[179] Paul Ricœur, op. cit., tome I, p. 115. Le philosophe part de l'analyse du livre de Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt* (*Enchevêtré dans des histoires*), B. Heymann, 1976. L'enchevêtrement apparaît comme « *« préhistoire » de l'histoire racontée* » (p. 114). C'est au narrateur de choisir le commencement de l'histoire. *« La conséquence principale de cette analyse existentielle de l'homme comme « être enchevêtré dans des histoires » est que raconter est un processus secondaire, celui du « devenir-connu de l'histoire »* […] *Raconter, suivre, comprendre des histoires n'est que la « continuation » de ces histoires non dites »* (p. 114-115).

Mais lancer déjà ce défi, de nécessité d'une intrigue, tient aussi de la modification radicale des rapports entre l'auteur (le narrateur) et son lecteur (narrataire), donc entre la configuration (mimèsis II) et la refiguration (mimèsis III).

Le commentateur du récit aquinien fait la distribution des rôles, qui est assez compliquée dans la structure du roman. Un premier conseil à suivre est qu'il ne faut pas toujours se fier aux identités des personnages. Le personnage comédien qui interprète un autre personnage est conçu pour brouiller davantage les pistes et contribuer à la construction de l'intrigue. Les personnages qui interprètent des personnages mettent en abîme la situation de narration d'une tranche de vie. Ainsi, le personnage et le comédien sont comme corps et âme du participant à l'action. C'est pourquoi le court-circuit des identités est fréquent. Lors d'une scène où elle joue Ophélie dans Hamlet, Linda ressemble autant à la personne réelle qui a inspiré Shakespeare pour son personnage, qu'à Sylvie, personne de son entourage dont elle devrait interpréter plus tard le rôle dans la mise en scène du journal :

> *« Linda Noble, qui joue le rôle d'Ophélie, est jeune, élégante, svelte : une véritable réincarnation de Katherine Hamlett ! A force de la contempler hypocritement, Nicolas lui retrouve une certaine ressemblance avec Sylvie »*[180].

En mélangeant les identités, l'auteur facilite les jeux avec la dimension temporelle. Le temps immanent est également le temps de l'autre. Quelques étapes sont à remarquer en ce sens. L'une des premières est que l'appréhension du temps est d'une part une entreprise vouée à l'échec ; la confusion de la succession est garantie, car dans une scène qui se répète deux fois dans le scénario, Nicolas Vanesse se retrouve seul dans un cadre qui ne fait que rappeler une absence, celle de sa femme :

> *« Quelque chose cloche ici. Si Nicolas feuillette le Times, c'est donc que ce dernier – le temps – ne peut être que rétrospectif. Or le temps, vivace et jamais tué, circule comme la masse fluide et fantomale qui enserre Nidaros et qui monte,*

[180] H. Aquin, *Neige noire*, p. 17.

descend, remonte près des quais selon les trains d'ondes de la mer de Norvège qui pénètrent dans les fjords de l'ouest. Cette dernière séquence dans Trondheim se présente comme une cavité obscure et insondable. On ne feuillette pas le temps, c'est plutôt lui qui envahit tout, infiltration morbide que rien ne combat et qui transforme toute joie en sa nostalgie et tout amour en désespoir »[181].

Le fragment sera repris plus tard sous la forme suivante :

> *« Quelque chose cloche ici : le temps se présente à Nicolas sous les espèces d'un document antidaté. La* Zeitbewusstein *[sens, ou conscience du temps] est disloquée ; pourtant, le temps n'est-il pas la chose la plus connue au monde ? Tout le monde est doté, par principe, d'une conscience du temps qui dépasse en acuité et en adaptabilité toutes les facultés humaines. Rien n'y fait : Le Times n'est pas à date, Nicolas, qui cherche à dater la mort de Sylvie en se référant au journal anglais, se trompe fatalement dans sa datation et réduit de quatre ou cinq jours* l'Ablauf *[enchaînement d'événements] existentiel de Sylvie* […] *On ne feuillette pas le temps, c'est lui qui effeuille nos vies* »[182].

Ainsi, Nicolas Vanesse n'est pas capable de vivre dans sa propre temporalité, puisque, depuis la mort de sa femme, elle ne lui appartient plus : « […] *il s'accoude à un muret, regarde le fjord, repart, ne sachant visiblement pas quoi faire de son temps* »[183]. Le signe d'un changement radical est donné dans la séquence où le personnage se retrouve seul devant la vitrine de l'horloger – *« toutes les pendules et tous les chronomètres sont arrêtés* »[184]. Nous serions tentés de justifier ce manque de mesure du temps comme un signe de l'approche de l'espace-temps polaire qui reconfigure la cadence de vie humaine, mais l'explication ne serait pas suffisante. Nous préférons dire que c'est plutôt le temps qui rejoint le personnage et non l'inverse – *« Une touche de caligarisme, une insignifiance surexpressive : le temps, comme Nicolas, a les yeux cernés* »[185] –, ce qui complète la fin du

[181] Ibid., p. 60.
[182] Ibid., p. 126.
[183] Ibid., p. 60.
[184] Ibid., p. 61.
[185] Idem. La notion de caligarisme revient deux fois dans les fragments métadiscursifs et se réfère à l'expressionnisme contenu dans le film *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1919), première manifestation de ce courant artistique dans le septième art. Quelques traits expressionnistes se retrouvent aussi dans la représentation cinématographique du roman aquinien : l'importance des problèmes psychologiques, la thématique de la violence et de la mort, l'utilisation de la lumière expressive et des ombres, le contraste noir / blanc, les prises de vue singulières de la caméra, l'utilisation des décors.

commentaire antérieur : « *Trouver une forme dérivative à la dérive solitaire et inexplicable de Nicolas Vanesse dans cette ancienne capitale située à l'embouchure de la Nidelva* »[186]. La solitude signifie la perte de tout repère, et surtout du repère temporel, car le lien secret entre Nicolas Vanesse et sa femme Sylvie est vu comme une dépendance incontournable : « *SYLVIE : Sais-tu, Nicolas, que je suis vraiment heureuse dans ce voyage ?… Je t'aime. Tu es toute ma vie, mon amour* »[187]. La substitution se produit au moment de la disparition définitive de Sylvie dans le paysage de glace. Il ne vit plus son temps et reste bloqué, symboliquement, dans une dimension anti-temporelle ou, comme il est dit dans le passage suivant, contretemporelle :

> « *L'étrangeté de cette séquence à Trondheim neutralise paradoxalement son expressionnisme ; le temps, par cette opération caligariste, se réduit à la conscience du contretemps. Rien n'est exprimé : la noyée a disparu au point amphidromique où coule tout ce qui coule* »[188].

L'image de l'union symbolique définitive entre les deux époux est donnée dans la séquence suivante et se révèle comme déterminante pour la suite des événements :

> « *La petite valise de Nicolas est le cercueil symbolique de Sylvie. Il tient son corps encoffré près de lui, il le porte mais le poids du corps l'entraîne, détermine désormais sa marche et sa destinée. Le voile de l'indicible vient de se déchirer* »[189].

L'une des marques de l'éloignement de Nicolas Vanesse des solutions de la mise en intrigue, trop prévisible pour le spectateur, est, comme nous l'avons déjà dit plus haut, la transformation du temps transitif en temps immanent. Le temps personnel est axé sur la mémoire, qui peut reconstituer l'unité du temps, tandis que le temps transitif est insaisissable dans sa totalité :

> « *Personne n'est immunisé contre la dissolution du temps. Même le sommeil n'a jamais endigué les eaux sauvages du ressouvenir* »[190].

---

[186] Ibid., p. 60.
[187] Ibid., p. 61.
[188] Ibid., p. 126.
[189] Ibid., p. 129.
[190] Ibid., p. 43.

Cependant, l'apparition du temps personnel tient d'une antithèse révélatrice : recomposé selon la logique de la mémoire, il n'est jamais discernable dans un contexte qui feint l'exclusion de la conscience du temps transitif :

> *« Les souvenirs imprimés sur le papier ne coïncident pas avec les points de repère de Nicolas. J'étais demain, je serai hier. Le temps déporte tout selon un diagramme toujours pareil, connu de tous et pourtant difficile parfois à réinventer par le seul jeu de la mémoire »*[191].

Dans cette perspective, le film est vu, en tant que donnée objective, comme une deuxième mémoire donnée au spectateur. Aussi, le travail de l'objet temporel qu'est le film, dans l'agencement de ses scènes à l'aide du montage, devient-il une sorte de mémoire collective :

> *« Le film présente généralement au spectateur comme une seconde mémoire, plus diversifiée que la sienne, plus large, mais dont le système de récollection est le même que celui de la mémoire individuelle. Rien ne ressemble plus à la mémoire que le défilement des images sur l'écran géant »*[192].

Mais le visionnage du film transmet au spectateur un même rythme que le rythme intérieur du film, ce qui revient à la thématique du déplacement sur laquelle est fondé le récit :

> *« Peu de films contiennent des paliers de répit, des temps vraiment morts ; pourtant, dans l'existence, on bénit souvent ces moments de lassitude qui suivent des périodes motrices. Une touche de lassitude, rien de plus, rend plus adéquate la représentation du voyage de noces de Sylvie et Nicolas »*[193].

La perception se fait au fur et à mesure du déplacement et de l'écoulement temporel. Mais le temps n'évolue pas de la même manière pour les personnages et pour le spectateur. D'un côté, il y a l'opposition entre le temps transitif et le temps immanent du personnage :

> *« Le temps transitif passe mal. C'est un fardeau que le film doit porter en en transformant la substance en nuage. Oui, le temps transitif coule selon une*

[191] Ibid., p. 126.
[192] Ibid., p. 66.
[193] Ibid., p. 114.

transience frénatrice, alors que l'autre, le temps immanent de la joie et de l'amour, se définit comme l'haleine de la beauté »[194].

De l'autre côté, le temps du spectateur suit la règle du jeu : on lui impose de vivre activement l'aventure des personnages dans le présent, mais qui est recomposée d'un passé implicite :

> *« Mais le spectateur a déjà investi les personnages de ses propres émotions ; et il a pris le Nordnorge en même temps que Sylvie et Nicolas. Il fait route avec eux vers une destination inconnue de lui mais qu'il s'apprête à découvrir en même temps que les nouveaux mariés »*[195].

L'approche de l'Autre est essentielle dans la personnalisation du temps. Le temps immanent des personnages prend ses contours en fonction de cette échange, indispensable dans le couple, où, à nouveau, la spatialité intervient comme signe d'un mouvement introspectif :

> *« Le temps est le secret même de la subjectivité et si on doit se référer à un voyage pour le capter avec plus d'acuité, il faut invoquer le voyage intérieur. Quand on objective le temps, c'est qu'on parle du temps des autres et, par conséquent, de l'espace qui nous sépare des autres. En amour, si réduit soit cet espace, il n'en figure pas moins l'infranchissable frontière entre deux êtres. Le temps intérieur de l'autre ne peut être perçu, au plus fort de l'extase, que comme l'espace irréductible qui sépare deux amants, les confine à des caresses superficielles et leur interdit la vraie fusion ! Il est difficile de rendre tout ce qu'il y a de désespéré dans cette dernière phrase ; le pouvoir signifierait qu'on peut, par les artifices de l'écriture, surmonter l'inévitable spatialisation du temps qui fait qu'on vieillit en dehors de la durée de la personne aimée. On ne transcende le temps que pour sombrer dans une crevasse spatiale et, dans l'euphorie de ce franchissement, on oublie que le temps se déplace toujours plus vite que nous et qu'il se déplace dans l'espace hors de sa structure »*[196].

Finalement, l'image de l'espace n'est que l'obsession de la représentation du temps sous toutes ses formes. On évolue d'un temps humain et urbain à un temps de l'espace inhabité, mais aussi du temps extérieur au temps intérieur.

---

[194] Ibid., p. 128-129.
[195] Ibid., p. 66.
[196] Ibid., p. 202-203.

L'espace est souvent représenté comme résultat d'une prise de vue de la caméra, une perspective de l'angle élargi ou réduit de l'objectif qui dirige le regard vers un découpage subjectif. Avec ce type de représentation spatiale, nous pouvons parler d'une opposition, qui est celle entre l'image fixe et l'image cinétique. Les paysages polaires se caractérisent par l'immobilité, d'où la multiplication des vues fixes, tandis que les personnages sont les seuls à mettre en évidence l'idée de mouvement. C'est pourquoi les déplacements de la caméra ont-elles aussi une logique particulière de représentation : soit elles bougent, par rapport à un point fixe, afin de donner une perspective souvent subjective du mouvement, soit elles restent fixes, et suivent objectivement le déplacement des personnages d'un endroit à un autre. Mais la caméra n'est qu'un moyen de figuration, puisqu'il reste toujours à la perception intime du spectateur de réinterpréter cette représentation de l'espace.

Dans son rapport avec le temps personnel, l'espace est défini soit comme une manifestation suggestive du psychisme des participants à l'action (on a vu plus haut comment l'approche du pôle provoque des émotions fortes chez les voyageurs vers l'archipel scandinave), soit comme un correspondant externe de leur corporalité. En ce sens, plusieurs plans visuels descriptifs entraînent le spectateur à associer le personnage avec un point de repère spatial dans l'action du film. Il n'est plus besoin de rappeler le moment où le lieu apparaît dans la suite des événements, puisqu'il est déjà imprégné d'une signification particulière. Dans le fragment suivant, par exemple, un paysage polaire qui s'était distingué parmi les autres par le sentiment d'angoisse qu'il dégageait, marque dans son retour, par un effet de montage, la même sensation ressentie lors de sa première apparition :

> *« Nicolas raccroche et se laisse crouler sur le lit. En surimpression sur l'image figée de son visage, l'immense pieuvre glaciaire du Kongsbreen telle que Nicolas l'a aperçue de la chambre de l'hôtel Arctic à Ny Ålesund »*[197].

[197] Ibid., p. 124.

Un effet inverse a lieu au début du roman, lorsque les paysages ne sont pas encore connus, mais seulement annoncés. Les renvois sont anticipatifs et imprègnent le présent de la narration d'une hantise inquiétante :

> *« Flashes du brouillard à l'approche de Båtvika. Nicolas regarde par la vitrine d'un bar topless. On distingue des paysages bleutés, des nappes de fumée dans lesquelles des danseuses nues se débattent à grands coups de reins* […] *Flashes clignotants : le Beerenberg émerge du brouillard, sinistre, solennel, immobile »*[198].
>
> *« Surimpressions alternées des crevasses du cap Mitra. Donner un mouvement latéral ininterrompu aux plans insérés du cap Mitra et une paralysie formelle aux cadrages de la salle de bain. Autre décollement : les plans de Nicolas sont figés, tandis que son reflet dans le miroir est cinétique. Le seul synchronisme entre lui et son reflet survient quand il dit "Où donc est ce spectacle ?". Aussitôt dit, les deux images se décollent l'une de l'autre et instaurent, de ce fait, une défocalisation psychologique que les flashes du cap Mitra ne corrigent pas »*[199].

L'espace anticipé et / ou reconstitué de la sorte se manifeste comme sous la forme des protentions et des rétentions qui agissent sur la mémoire du spectateur. Les endroits sont constitués comme des unités qui pointent la succession dans un continuum temporel. Tout cela se passe jusqu'à l'aboutissement de l'histoire qui donne un épilogue à l'action en parallèle avec une vision de l'espace mythique dépourvu de dimension temporelle. Par correspondance, au cadre mythique peuplé de personnages fictifs s'associe le cadre de vie des personnages réels :

> *« L'île du Spitzbergen est une image retournée d'Undensacre ou d'Undornsakrar ou encore d'Odainsaker qui est très loin du château d'Elseneur. Tandis que les corps enlacés d'Eva et de Linda cheminent sur la voie illuminative, il apparaît de plus en plus évident que l'Undensacre de Fortinbras coïncide avec l'Odainsakr qui est une vision suspensive du temps »*[200].

Concernant le rythme de l'action, on remarque l'histoire, qui suit la succession des événements, en marquant leur gradation à partir d'une cadence normale vers un espacement très marqué à la fin. Quant à la

---

[198] Ibid., p. 12.
[199] Ibid., p. 13-14.
[200] Ibid., p. 275.

narration, elle est basée sur ce qu'on appelle *les ralentisseurs de lecture*[201]. Le but est de créer un aperçu plus complexe du texte ; le lecteur est à nouveau forcé de participer activement au récit. Les suggestions du viol métaphorique du spectateur par les images du film qu'il voit apportent en premier plan la symbolisation de l'éveil d'une conscience créatrice. Dans le commentaire final, un parallélisme est fait entre le couple de femmes qui découvrent leurs corps et leur sexualité et le lecteur qui se voit obligé de créer un lien particulier avec le livre qu'il découvre, afin de n'accéder qu'à une vérité dé-corporalisée. L'image d'une mystique de la connaissance apparaît en ce moment sous l'image du Christ de la Révélation. En ce moment, le souci n'est plus de séparer les parties constitutives de la temporalité, mais de réunir le tout dans un temps universel :

> *« Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité »*[202].

Nous nous retrouvons confrontés à la présence des trois étapes mimétiques à la fin de *Neige noire*. Premièrement, un retour vers la réalité pré-narrative est suggéré dans le fragment cité. « Je tire mes histoires » de la bouche du temps est la phase correspondant à la pré-compréhension narrative de l'action ; le temps y occupe une place importante, mais il est une donnée inconnue pour le moment. L'expérience temporelle sera comprise après son insertion dans le récit qui se verra écrire et auquel il s'imposera comme une donnée implicite. L'acte configurant de l'histoire apporte une solution d'organisation à cette « sédimentation mystérieuse » du temps.

Et enfin, le lecteur, qui découvre le livre, est supposé y participer activement pareillement au spectateur qu'il domine par sa position finale :

---

[201] Le syntagme est plutôt soutenu par Pierre Pagé, après une discussion qu'il a eue avec Hubert Aquin ; à voir l'"Appendice IV. Divers documents autour de *Neige noire*", in *Neige noire*, édition critique, BQ, p. 552-572.

[202] H. Aquin, *Neige noire*, p. 278.

> *« Celui qui s'est rendu jusqu'ici sait que ce n'est pas un film qu'il regarde par les yeux d'un spectateur, mais un livre qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant »*[203].

Le narrateur aura disparu du récit, mais c'est l'auteur (implicite, préférons-nous dire) qui écrit à la première personne. Il ne vient pas revendiquer le texte avec la verve des narrateurs antérieurs, mais partager une fois de plus l'expérience d'un acte complexe. Insistant sur le pouvoir configurant du temps, d'où « je tire ma semence d'éternité », dit-il, l'auteur renvoie à un circuit commun de créations artistiques. Et dans cette perspective, son roman devient symboliquement une configuration absolue.

[203] Idem

2.

NARRATION ET FICTION

Nous voulons pointer ce rapport par une série de problèmes soulevés par le récit aquinien. Une équivalence entre ces deux notions de narration et de fiction est éloignée, parce que la narration n'est pas toujours fictive, comme la fiction ne se manifeste pas dans tous les cas sous la forme narrative. On ne peut pas affirmer que dans une pièce de théâtre, où la procédure de représentation de base est la mimèsis I, d'après la classification opérée par Ricœur, c'est-à-dire l'imitation directe de l'action par le jeu des personnages et du dialogue, le noyau narratif manque. Il est vrai cependant que, si l'on veut, on peut qualifier de narration toute succession de faits qui, présentés dans l'ordre choisi, peuvent constituer une histoire. Ainsi, un tableau ou une photo peuvent eux aussi « raconter » une histoire. On préfère dire « récit de fiction » pour une narration fictionnelle, mais ce récit peut être constitué de fragments où se mélangent les procédés de représentation comme par exemple des descriptions, des dialogues, ou des commentaires. Nous touchons là aux notions discutables dans les approches linguistiques, sur le discours et l'histoire, par exemple. Mais nous ne voulons pas parler de raconter ou présenter, mais de narrer en général et des répercussions que cela a sur la fictivité du texte littéraire.

Nous pouvons affirmer que la fictionnalité du récit est entraînée par la narrativité. C'est cette dernière qui exige la première et non pas l'inverse. Sur ce plan, nous rappelons que le récit se développe soit sous les auspices de la fiction (pour le texte littéraire en général), soit sous

celles du récit historique (événements vrais racontés). Afin d'arriver à la distinction principale de la narration, qui sépare vérité et fiction, la place du temps reste non négligeable.

Nous pouvons faire le lien avec le chapitre précédent et, afin de dessiner le lien entre les deux concepts qui constituent la matière de cette approche, aborder le problème du point de vue de la temporalité. Ricardou dit que dans le récit il y a en fait deux temps distincts, et non pas un seul, qui sont celui de la narration d'un côté et celui de la fiction de l'autre.

On fait une autre correspondance, entre le temps de l'action vécue et le temps de l'action narrée. Un premier problème dont on a parlé au début du chapitre précédent est que la compréhension du monde de l'action *« va même jusqu'à reconnaître dans l'action des structures temporelles qui appellent la narration »*[1]. La narration étant indissolublement liée à la temporalité, elle se caractérise en tant que configuration dans son moment d'action et par rapport à un moment d'action. La rétrospection et l'anticipation d'une action pratique (physique), vécue ou imaginée, ne pose pas de problème pour l'identité de la narration. Pourtant, et c'est ici que se trouve le deuxième problème, la coïncidence des temps des actions nous conduit à l'idée que cette superposition est elle aussi une forme de mise en abyme, ou de spécularisation qui met en valeur l'écriture même.

Est-ce le rapport entre narration et fiction indissociable ? Si oui, quel est leur lieu commun ? Elle ne fait que transposer des faits directement par l'intermédiaire des personnages, sans plus faire appel à l'autorité d'un narrateur. La description technique, par laquelle on s'arrête sur les détails en pleine action, ne veut pas dire qu'on est sorti du cadre narratif fictif. Dans le cas de *Neige noire*, par exemple, les commentaires qui interviennent dans la narration interrompent de manière fréquente l'histoire pour laisser la place au discours, mais le cadre fictionnel n'est pas éloigné par ce procédé.

[1] P. Ricœur, *Temps et récit*, tome I, p. 95.

Un autre problème est posé par le vieux rapport autobiographie / fiction. Le texte autobiographique qui passe pour une fiction (par le contrat d'écriture / de lecture entre l'auteur et le lecteur) est contesté comme fictionnel par des preuves d'évidence sur l'événement raconté. Le contre-argument est la question qui trouble toujours l'analyse des autobiographies : quelle est la part du réel dans l'histoire ? On nous suggère assez souvent que c'est inutile de se poser cette question, puisque toute narrativisation ultérieure entraîne la fictionnalisation de soi et donc l'autobiographie devient ce que Aquin même appelle « une fausse catégorie ». Question essentielle, l'autobiographie peut passer pour réelle, ou reste réelle dans l'univers de l'auteur, mais passe pour une fiction dans l'univers du récepteur.

L'écriture est paradoxale ; elle peut se révéler trompeuse, prolonge l'agonie de la création, mais épargne à la fois à l'écrivain l'acte avec lequel il menace son monde, tout en le transformant en geste chargé d'un autre sens. Meurtre ou création, le choix entre les deux n'est déterminé pour l'auteur que par la différence entre agir et subir, implication politique ou non-engagement artistique.

2.1. Le récit spéculaire

Nous aborderons le problème de la spécularité en tenant compte de deux aspects qui touchent l'auto-représentation dans l'œuvre littéraire : la narration et la fiction. Tout d'abord, nous rappelons que le sens de la spécularisation n'est pas seulement vertical, mais aussi horizontal. Pour expliciter les correspondances inter- et intra-textuelles, nous prenons les deux dimensions de l'œuvre, le « ce qui est dit » (la fiction) et le « comment c'est dit » (la narration). Cette bipolarité sort l'analyse narrative de la perspective réductrice de représentation exclusive soit du côté de la fiction, soit du côté de la narration. En ce

sens, le point de vue théorique offert par Jean Ricardou, critiqué, mais repris plus tard, avec les annotation nécessaires, par Linda Hutcheon, nous aplanit la voie dans l'analyse. A cela s'ajoute le point de vue théorique présenté par Lucien Dällenbach dans son livre *Le récit spéculaire*, qui donne l'image des rapports créant un réseau de correspondances entre les mises en abyme fictionnelle et textuelle[2] et qui constituent la *texture*[3], ou la structure de l'œuvre.

Nous devons prendre tout d'abord en compte la mise en question théorique du sujet avec l'étude de Dällenbach, qui est l'ouvrage le plus connu consacré à cette réalité fictive et narrative. Il part de l'analyse détaillée des écrits gidiens et pointe surtout sur la multiplication des plans narratifs dans le sens de la stratification autour des instances narratives : auteur implicite, narrateur, personnage, qui ont, chacun d'entre eux, droit à l'écriture du texte fictionnel. Critères théoriques de la narration introduits par Genette, la stratification ouvre une voie possible d'analyse. Pour ce qui est de la multiplication des instances, dans notre cas, les choses sont plus évidentes, puisque la participation de l'auteur explicite Aquin est exclue. Nous n'avons pas affaire à une œuvre autobiographique, nous serons par conséquent limités à une analyse de et dans l'intra-diégésis, dont la nouveauté est que le narrateur y apparaît en effet dans son rôle d'auteur réel, puis d'auteur implicite. C'est la superposition des instances qui s'instaure comme procédé de mise en abyme. Si, par exemple, le « Journal d'Edouard » est pour Lucien Dällenbach pourvu d' *« une indéniable vertu centralisatrice »*[4] qui agit selon le principe unificateur de l'insertion du grand dans le petit, les récits aquiniens

---

[2] La mise en abyme textuelle « *se donne* […] *pour objet de représenter une* ***composition*** » – L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, p. 127.

[3] Qui est *« un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel* » – L. Dällenbach, op. cit., p. 125.

[4] Lucien Dällenbach, op. cit., p. 46 : « […] *dans la mesure où la perspective d'un personnage se trouve pourvue d'une plus grande continuité que les autres, elle contrecarre par son maintien la tendance à l'éparpillement et à la désagrégation qui mine tout récit à focalisation multiple* ».

s'inscrivent d'abord dans une logique de fragmentation structurelle[5]. Ce n'est plus, symboliquement, le « miroir qu'avec moi je promène », comme le dit Edouard des *Faux-Monnayeurs*, mais plutôt une suite de miroirs qui se déplacent.

Les récits aquiniens agissent comme des histoires concurrentielles destinées à représenter de façon non-identique, dans le sens de l'écriture des variantes, une réalité fictive. Si cela n'est qu'une perspective interne de l'œuvre, qui sur le même niveau intra-diégétique ne donne que l'image de la succession, dans la perspective extra-diégétique, ou métadiégétique, la spécularité interprète les actes de raconter et de re-raconter comme des moyens à travers lesquels l'histoire est vue dans sa totalité.

Si on utilise la stratification faite par Genette, on voit que ce qui différencie la narration aquinienne de l'écriture du type « roman du romancier » est la séparation nette entre la personne de l'auteur réel et l'auteur implicite. Nous avons à faire à des romans fictionnels qui mettent en scène le sujet sensible de l'écriture de soi. Le problème identité / altérité se résume au niveau de l'intra-diégésis à la relation entre narrateur(s) et le(s) narrataire(s). L'appui donné par l'étude de la spécularité et de la spécularisation sous ses aspects communicationnels vient étayer notre démonstration concernée par la problématique de l'identité et de l'altérité. La théorie de la communication, inspirée par la psychanalyse lacanienne, introduit une réalité extra-linguistique : *« l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée »*[6]. Ce qui introduit la réalité d'un dé-doublement de l'écrivain :

> *« Pour gagner véritablement au change, il faut parvenir à conjurer l'altérité même de cet être fictif et, pour ce faire, s'imposer la contrainte adéquate :*

[5] La focalisation multiple est dominante, mais une perception focalisante centralisatrice est ressentie tout de même comme nécessaire. Nous disons « d'abord » dans le sens d'une chronologie inhérente à la lecture du récit par le lecteur implicite ou explicite, puisqu'on a déjà vu que le roman aquinien revient toujours à une conscience narrative unificatrice qui a également le rôle de narrataire dans le texte.

[6] J. Lacan, cité par L. Dällenbach, op. cit., p. 26.

le créer pareil à soi ; mieux, l'engager dans l'activité même qu'on accomplit en le créant : l'écriture d'un roman […], *le récit d'une histoire* […] *»*[7].

Dans ce cas, il est facile à deviner quels en seront les effets :

> *« Le premier, c'est que la spécularisation scripturale se soutient de la spécularisation imaginaire qui permet au sujet de l'écriture de jouir obsessionnellement de l'image le figurant tel qu'il se veut voir :* ***écrivain ;*** *le second, c'est que la captation imaginaire visant à réinstaurer la relation immédiate et continue de soi à soi est en butte, dans la mise en scène, à la discontinuité et au décalage introduits par l'exercice même de l'écriture »*[8].

Chez Aquin, le récit se montre souvent comme un résultat de l'écriture prise comme prétexte. *Prochain épisode* en est l'exemple. Mais si ce premier roman et le suivant, *Trou de mémoire*, exposent des instances auctorielles en train d'écrire et se voyant écrire, dans *L'Antiphonaire* et *Neige noire* l'acte de production du texte met en évidence davantage la capacité de l'écrivain de regarder sa création de manière critique et d'y exercer son pouvoir de modification de la réalité interne.

Une première remarque théorique serait que la mise en abyme fictionnelle dépasse son stade de simple *réflexion* comme procédé de *« retour de l'œuvre sur elle-même »*[9], et arrive à se détacher de son côté exclusivement narcissique. Lucien Dällenbach arrive à définir ce processus dans la perspective narratologique du phénomène, tout en s'arrêtant sur l'analyse de l'écriture gidienne, et distingue trois valences de la mise en abyme : *« l'œuvre enchâssante écrite par l'auteur », « l'œuvre enchâssée écrite (fictivement) par le narrateur »* et « [l'œuvre enchâssée écrite] *(plus fictivement encore !) par le personnage auquel ce dernier se substitue en écrivant »*[10]. Les notions de focalisation multiple et de centralisation y sont ainsi introduites.

L'implication de l'altérité dans le procédé artistique de la mise en abyme est absolument incontournable. Mais comme un revers de la

---

[7] Idem
[8] Ibid., p. 27.
[9] Ibid., p. 16.
[10] Ibid., p. 43.

médaille, il arrive que la notion de coïncidence-discordance soit directement liée aux rapports d'identité-altérité qui sont à leur moment de rupture ; en guise d'exemple, Dällenbach utilise une citation de *Paludes* de Gide : *« Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi »*[11]. L'ambiguïté de l'affirmation cache le double jeu des acteurs et révèle une autre valence du procédé scriptural : *la réduplication aporistique*[12]. Pour ce dernier, la seule règle à respecter au niveau structurel est celle de ne pas laisser le fragment contenant être dépassé par le fragment contenu, donc celui-ci ne peut dépasser le stade de résumé de l'histoire.

Nous nous arrêtons sur l'aporie inhérente au rapport identité-altérité dans les romans aquiniens, où la relation avec l'autre s'instaure avec une certaine difficulté. Du point de vue de la théorie de Dällenbach, *« l'intégration de l'autre dans le même, l'oscillation du dedans et du dehors »*[13] relèvent de la stratification des niveaux narratifs qui délèguent de la sorte le pouvoir auctorial d'une unité à l'autre. Le sens de la mise en abyme n'est plus forcément descendant, donc qui met en valeur l'unité la plus petite insérée dans la trame centrale, mais celui imposé par le désir de réflexivité[14] de l'instance initiale.

Le modèle narratif de *Prochain épisode* développe sous le procédé de la spécularité une stratification scripturale qui démontre la complexité de l'entreprise. Le narrateur enchâsse des fragments narrés (écrits ou racontés) afin qu'on les déboîte à tour de rôle, utilise la métatextualité et donne une structure circulaire à un roman qui ne se précipite pas de trouver son épilogue. Le narrateur qui se voit écrire décrit dans sa perspective narcissique les difficultés rencontrées dans le processus de création. Pour le premier fragment, enchâssant, signé par le narrateur qui écrit un récit à la première personne, la métatextualité est une première mise en abyme. La seconde spécularisation vient avec

[11] cité par L. Dällenbach dans op. cit., p. 49, note 1.

[12] Qui est un « *fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut* » – L. Dällenbach, op. cit., p. 51.

[13] Ibid., p. 44.

[14] Définie comme « *retour de l'esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes* », *Dictionnaire de la langue philosophique*, cité par Dällenbach in op. cit., p. 60, note 1.

l'enchâssement de l'histoire fictive ayant comme thème l'intrigue policière. Le pouvoir narratif est transféré au protagoniste qui raconte, toujours à la première personne, ses propres expériences. Le côté narcissique de l'auteur implicite (ici il est confondu avec le narrateur à cause du *je* narratif) ne laisse la place à l'autre que dans la mesure où il est son propre dédoublement.

Oscillant entre l'acceptation et le rejet de l'autre, l'instance narrative apprend à se définir, dans *Trou de mémoire*, par rapport à des alternatives scripturales qui lui sont offertes. La réitération du fragment narratif, raconté initialement par l'auteur du roman autobiographique, est une mise en abyme fictionnelle qui dédouble le récit « *dans sa dimension référentielle d'histoire racontée* »[15]. Quant à l'organisation interne des fragments, elle tient du but que chacun des narrateurs (différents) se fixe dans sa démarche narrative. Une chose est certaine, que tous convergent vers l'annihilation de l'authenticité narrative.

C'est L'*Antiphonaire* qui met en valeur des rapports de l'identité avec l'altérité plus évolués que ceux des romans précédents. La narratrice raconte son histoire et y insère la réalité documentaire transmise par un autre narrateur. D'une part, le parallélisme recherché des situations, reflété dans le fait que l'instance narrative du fragment enchâssant utilise des rapports entre les personnages des époques différentes, confère au récit une stratification qui met l'accent sur la composition à partir de l'idée d'une répétition à l'aide du dédoublement. D'autre part, la superposition des plans narratifs met en évidence le fait que la réalité documentaire sera transmise comme telle et avec le même statut que le contenu du journal. L'écrivain fait une spécularisation de l'écriture autobiographique, à la différence du narrateur de *Prochain épisode* qui met en place une intrigue fictive.

Neige noire propose une représentation narrative dans laquelle la spécularisation des fragments concerne autant le niveau textuel que le niveau fictif. La nouveauté du roman consiste en une rupture au plan de

[15] L. Dällenbach, op. cit., p. 123.

l'unité narrative. A la participation dialogique de type théâtral dans la structure romanesque s'ajoute une partie, toujours fragmentaire, de type discursif. Les rapports seront réalisés maintenant davantage sur le plan vertical, inter-dimensionnel, puisque le rôle de la narration diminue. Quant aux rapports identité / altérité, ils y sont utilisés afin de marquer des correspondances symboliques entre les actants des plans réels et leurs substituts fictifs dans les fragments réfléchis.

Une approche du problème de la spécularité à travers les actants de la narration, narrateur et personnage, nous est proposée par Lucien Dällenbach. Le critique classifie les fragments mis en abyme en fonction de la manière dont l'intervention de l'instance narrative se fait à l'intérieur du récit. Il distingue trois types de réflexion. Le premier, le *méta-récit réflexif, réfléchit le récit, le coupe, interrompt sa diégèse et introduit dans le discours un facteur de diversification* (nous paraphrasons). Ainsi, l'instance narrative, autre que celle du récit enchâssant, peut procéder à une insertion *orale*, *écrite*, ou *« permet d'injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne – ou inversement d'impersonnaliser pour une durée variable un récit mené par un "je" »*[16]. Le second, l'*énoncé réflexif métadiégétique*, reste dépendant du récit premier ; il réfléchit seulement le récit et ne fait qu'interrompre temporairement la *diégèse* (univers spatio-temporel du récit). Dans ce type de réflexion figure le récit au style indirect. Le troisième type d'insertion textuelle est l'*énoncé réflexif (intra)diégétique*, défini comme un fragment dépendant du récit-cadre et dont il ne change d'aucune manière la continuité.

Nous allons voir comment ces types de mise en abyme sont utilisés par Hubert Aquin dans ses romans.

On constate que seulement *Prochain épisode* et dans une moindre mesure *Trou de mémoire* arrivent à insérer des fragments qui sont attribués à des instances narratives différentes, et cela après un brouillage soutenu des procédés spéculaires. Une explication est donnée

---

[16] L. Dällenbach, op. cit., p. 71.

par la position de l'instance auctorielle devant le problème de l'altérité. L'acceptation de l'autorité d'un autre narrateur est lente et même dans les cas de passage d'une voix à l'autre, le meneur du récit enchâssé reste assez ambiguë. Le cas le plus évident en ce sens reste *Prochain épisode*, qui contient un méta-récit représenté par l'intrigue policière. Il y a un autre narrateur, auquel le narrateur du récit principal cède le contrôle. Le passage du pouvoir narratif d'une instance à l'autre est rendu visible, puisque le narrateur-écrivain déclare au début du roman qu'il se propose d'écrire une fiction :

> *« Sans plus tarder, je décide donc d'insérer le roman qui vient dans le sens majeur de la tradition du roman d'espionnage. Et comme il me plairait, par surcroît, de situer l'action à Lausanne, c'est déjà chose faite. J'élimine à toute allure des procédés qui survalorisent le héros agent secret* […] *Une fois Hamidou bien protégé par sa fausse identité et installé au Lausanne-Palace, je n'ai plus qu'à faire entrer les agents de la C.I.A. et du M.I.5. dans la danse. Et le tour est joué. Moyennant l'addition de quelques espionnes désirables et la facture algébrique du fil de l'intrigue, je tiens mon affaire »*[17].

Ce n'est pas une mise en abyme traditionnelle, car le récit réfléchi n'agit pas comme un miroir placé devant son modèle. Pour expliciter ce procédé, la correspondance spéculaire nous vient à la fin : il s'agit d'une coïncidence des situations vécues par le narrateur et par son héros. Mais jusque-là, les situations réfléchies proposent souvent la co-présence des deux actants, narrateur et héros (qui raconte à son tour une histoire). C'est pourquoi le dé-doublement du narrateur enfermé, choisi comme libération symbolique à travers l'acte créatif, est suggéré à plusieurs reprises. L'une d'entre elles, située au début, place le double du narrateur dans son récit :

> *« Entre le 26 juillet et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage léger, dans un roman qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne-Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop »*[18].

---

[17] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 6-7.
[18] Ibid., p. 15.

Nous ne voulons pas pointer davantage la spécularité sur la base de l'opposition identité / altérité, car le rapport « moi de l'action » / « moi narrateur » justifiant le dé-doublement narratorial a été déjà présenté dans un chapitre antérieur.

Pour *L'Antiphonaire*, le récit inséré dans la trame narrative générale n'est pas pris en charge par un autre narrateur. L'identité du second narrateur est connue, mais le narrateur du récit premier ne laisse pas son autorité être dépassée. Nous n'avons donc affaire qu'à un énoncé réflexif méta-diégétique, qui est rapporté au style indirect par la narratrice. Ainsi, l'histoire du XVIe siècle est utilisée de manière intercalaire dans le fil narratif central contenu par le journal de Christine :

> *« Tandis que Renata Belmissieri est conduite à la prison des femmes près de Superga, et qu'Antonella (tricheuse horrible…) intoxique l'abbé Leonico Chigi, et que les deux (nouveaux) amoureux préparent dans le secret le plus grand leur départ de Turin, moi – Christine Forestier – je suis là, tout près de San Diego, non pas dans la banlieue de Turin, mais celle, superbe, de San Diego* […] »[19].

Quant à *Neige noire*, la situation est encore plus claire en ce qui concerne la participation des narrateurs. Tout d'abord, il n'y a pas plusieurs narrateurs comme dans les romans précédents, mais une seule voix impersonnelle qui occupe deux des trois types de fragments, les commentaires et les didascalies. Comme la troisième partie utilise les dialogues, la conclusion est qu'aucun transfert de pouvoir narratif n'est fait. Et pourtant, la spécularité existe, au niveau de l'intra-diégésis, sous une autre forme que celle de la *« solution de continuité diégétique »*[20]. En ce sens, les commentaires du narrateur impersonnel prennent en compte l'occurrence de deux modalités narratives différentes, littéraire d'un côté et cinématographique de l'autre ; le problème de la continuité est par conséquent discutable :

> *« Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage ; en littérature, le découpage est la réalité finale »*[21].

[19] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 107.
[20] L. Dällenbach, op. cit., p. 70.
[21] H. Aquin, *Neige noire*, p. 79.

Concrètement, pour ce qui tient du noyau réfléchi, la représentation théâtrale de *Hamlet* n'interrompt pas le cours des événements, mais le compose plutôt en s'ouvrant vers des analogies textuelles et fictionnelles.

Lorsqu'on regarde le cas de *Trou de mémoire*, on peut se poser la question suivante : comment la diégèse peut-elle être interrompue, dans le cas du méta-récit réflexif, quand la diégèse même n'a pas d'unité ? Dans ce roman, l'unité diégétique n'existe que si on la recompose à la fin de la lecture, et cela ne peut être fait qu'en ignorant les limites des textes écrits. Donc, si nous voulons parler de spécularité, elle se produit au niveau des fragments intra-diégétiques, qui comprennent le corps du texte et les notes infrapaginales :

> *« Et voici que j'interviens maintenant dans ce livre pour mettre en question les pages qui précèdent ; en effet, je ne saurais les authentifier à la légère et affirmer tout de go qu'elles ont été écrites par P. X. Magnant »*[22] *;*
>
> *« Par respect pour l'auteur, j'ai transcrit cette phrase telle quelle bien que je n'en comprenne pas le sens.* ***Note de l'éditeur*** *»*[23]*.*

Comme notre démarche vise l'analyse des procédés réflexifs impliquant les deux axes du récit, la narration et la fiction, une lecture combinée, verticale et horizontale, s'avère incontournable chez Aquin.

Linda Hutcheon affirme qu' *« une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs »*[24]. La réalité que le texte littéraire narratif (en général le roman) *« est sa propre conscience critique »*[25] démontre que la mise en abyme n'apparaît pas comme une technique récente. Si les modalités métafictionnelles sont abordées à l'aide de la théorie de Ricardou, l'un des rares narratologues à aborder les correspondances entre la dimension narrative et la dimension fictive dans le récit, les quelques éléments contestables[26] critiqués par

[22] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 113.

[23] Ibid., p. 71.

[24] Linda Hutcheon, *« Modes et formes du narcissisme littéraire »*, in p. 90-106.

[25] Ibid., p. 91.

[26] Hutcheon reproche trois choses à Ricardou : une ambiguïté au niveau du premier type d'auto-représentation dans la classification, un manque de distinction entre les textes *« conscients de leurs processus diégétiques et ceux qui sont auto-réflexifs d'un point de vue*

Hutcheon entraînent la réorganisation de la perspective théorique. Par conséquent, les métafictions peuvent se présenter soit comme formes ouvertes (« *explicitement thématisées ou allégorisées à l'intérieur de la "fiction"* ») , soit comme formes couvertes – texte intériorisé, intégré (« *un texte de ce type, en fait, serait auto-réflexif (qui se regarde), mais ne serait pas nécessairement auto-centrique (qui se regarde se regarder)* »[27]).

Un premier cas d'ouverture métafictionnelle est représenté par le texte parodique. Vu par Hutcheon comme « *résultat d'un conflit entre la motivation réaliste et la motivation esthétique dont la force a diminué et qui se fait manifeste* »[28], le texte parodique rappelle toute « littérature citationnelle », dans laquelle l'intertextualité ou l'*intersubjectivité textuelle*[29] sont synonymes.

La polyvalence textuelle permet l'élargissement du sens du terme d'intertexte ; ainsi, il serait question d'« emprunt » non seulement dans les séquences externes, inter-culturelles, qui sont écrites par l'auteur abstrait, mais encore à l'intérieur du texte même, entre les fragments narratifs des personnages-narrateurs.

André Lamontagne voit dans le procédé intertextuel une métaphorisation par le langage interdiscursif[30]. Les mécanismes de la métaphorisation se groupent selon trois catégories d'intertextes : l'intratexte, le métatexte (dont le texte auto-référentiel) et l'extratexte (ou l'hypertexte) correspondant aux unités intra- et extra-diégétiques.

---

linguistique » et une « *effrayante symétrie* » qui ignore l'attitude consciente, assumée des textes pour leur propre état. Hutcheon introduit donc, comme élément indispensable dans l'analyse des formes métafictionnelles, le côté linguistique déterminant le fonctionnement de certains textes, parce que « *le langage œuvre souvent à mettre en ordre les modes diégétiques, mais, comme la réciproque n'est pas nécessairement vraie (les structures narratives déterminant le langage), il semblerait qu'il faille faire une distinction entre les deux* ». Ainsi, la confusion de Ricardou qui « *combine le procédé linguistique génératif avec les reflets structuraux narratifs* » est éliminée (art. cit., p. 94-95).

27 Ibid., p. 95.

28 Ibid., p. 96.

29 Ibid., Ibid.

30 André Lamontagne, *Les mots des autres*, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy (Québec), 1992.

L'insertion d'une modalité d'interprétation de type métatextuel renvoie au niveau interdiscursif supérieur, phase où le texte expose ses capacités auto-génératrices. En ce sens, tous les romans d'Aquin, à partir de *Prochain épisode*, qui inaugure la série, soulignent le côté narcissique de l'écriture, à ses qualités auto-représentatives. La première création romanesque de l'auteur ne compte pas une grande fréquence intertextuelle, se limitant plutôt au discours métatextuel et aux possibilités mimétiques de la littérature.

L'extratexte ou l'hypertexte signifie pour André Lamontagne que tout est *citation*, *médiation* ou *plagiat*. Les modèles d'emprunt auxquels l'auteur recourt peuvent fournir aussi des pièges, car n'étant que des fausses pistes, ils deviennent des séquences intratextuelles. Les permutations que l'interdiscursivité permet sont inattendues, les exemples les plus nombreux se retrouvant dans *Trou de mémoire*.

L'antiphonaire contient des situations extra-textuelles. On retrouve des fragments du « *Cantique des cantiques* », des fragments, en latin, des œuvres de la Renaissance. Leur rôle n'est pas de faire preuve d'une érudition recherchée, mais de transmettre un sens à l'écriture. Il ne s'agirait alors que d'un « faux plagiat » selon Lamontagne.

Neige noire détient lui aussi le pouvoir interdiscursif du type hypertextuel. On peut interpréter le roman à partir de l'idée que l'auteur veut redimensionner un modèle culturel préexistant. Hamlet est un archétype culturel et Aquin en profite pour construire son texte autour de ce personnage. L'écrivain « emprunte » des éléments formels : le roman est dialogué, une partie de la narration apparaît sous forme de répliques des personnages, le reste est contenu dans les commentaires entre parenthèses.

A part l'emprunt dans des œuvres connues de la littérature, le faux plagiat est une autre technique utilisée souvent par les personnages qui dénoncent le manque d'applicabilité de la notion d'originalité littéraire. Dans *Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire*, les personnages qui détiennent des manuscrits accusent toujours leurs auteurs d'être des imitateurs.

L'insertion du drame *Hamlet* de Shakespeare dans le roman *Neige noire* peut être perçue comme parodique (c'est un faux plagiat), tant que son but n'est pas celui de détruire le code littéraire, mais plutôt d'ouverture vers une nouvelle interprétation active faite par le lecteur.

Avec l'apparition du récepteur dans le schéma, l'écriture gagne un autre participant à sa réalisation, à côté de l'écrivain et des autres actants qui contribuent indirectement à la création de l'histoire. La spécularisation de l'écriture est ainsi doublée par la spécularisation de la lecture, qui vient contrecarrer le poids de cette étape de la création. Hutcheon nous donne une image « physique » de ce rapport : *« l'acte centripète de lecture* […] *fait contrepoint à l'acte centrifuge de lecture »*[31].

En regardant la métafiction aquinienne, nous remarquons des ouvertures du même type à tous les niveaux diégétiques. A chaque écrivain correspond un lecteur, ou même plusieurs lecteurs. *Trou de mémoire* tisse un réseau de rapports semblables aux romans épistolaires, où tous les destinateurs des lettres deviennent aussi destinataires des autres lettres qui circulent ; P. X. Magnant, auteur du texte lu et commenté plusieurs fois dans les autres fragments, prend position face aux critiques apportées par ses commentateurs. Ainsi, tout écrivain est doublé d'un lecteur et tout lecteur se dédouble en écrivain / commentateur. La nécessité d'insertion d'un narrataire est vitale. Dans *L'Antiphonaire*, des réalités contenues dans le texte document survivent grâce à la présence de la narratrice Christine, lectrice implicite avant, mais surtout à la fin, dans la lecture du journal par Suzanne. *Neige noire* mise davantage sur son lecteur / spectateur participant / témoin, dont la présence est plus saisissable que celle du narrateur même. Tandis que la voix neutre s'associe difficilement à la présence d'un narrateur, qui reste loin derrière le texte, le spectateur / lecteur a sa place assurée dans les multiples fragments du commentaire. Dans ce contexte de dissolution de l'autorité narrative, le pouvoir scriptural est cédé au

[31] L. Hutcheon, art. cité, p. 99.

personnage, qui rappelle lui aussi à plusieurs reprises la participation du récepteur :

> *« Après tout, la réflexivité du film ne saurait troubler le spectateur. Cela risque bien, au contraire, de le satisfaire, car il ne se trouvera pas seulement en présence d'une histoire, mais d'une histoire seconde et d'un commentaire des deux trames. La fatigue me gagne à nouveau et, je l'espère, m'induira cette fois dans un sommeil à l'abri de tout cauchemar… Ce texte même, que je m'apprête à terminer, fait partie du scénario »*[32].

La participation du lecteur au texte suppose aussi l'apparition des interconnexions horizontales au niveau de la fiction. Il cherche dans son rôle de récepteur à affirmer la vérité, ou la fictivité de l'histoire racontée. Nous avons déjà vu comment les personnages-narrateurs des fragments de *Trou de mémoire* agissent pour imposer leur perspective, jugée comme porteuse exclusive de vérité sur l'écriture :

> *« Cette coïncidence ("ressemblance avec des personnes qui ont existé", comme on dit couramment) prive d'emblée le livre de Pierre X. Magnant de toute prétention fictive : rien n'est moins fictif, hélas, que ce qui fait l'objet de la narration étrange de notre auteur. Rien ne ressemble moins à l'affabulation que l'implacable "réalisation" qui a précédé la rédaction elle-même »*[33].

Mais avant d'être narrateurs, ces actants étaient narrataires. Magnant non plus ne peut échapper à cela, puisqu'il lit son propre texte en qualité d'éditeur. Cela est, en fait, la réponse du lecteur (ou du spectateur dans *Neige noire*) qui, impliqué dans ce processus de création par la lecture active, modifie à son gré l'univers fictif.

Le lecteur est aussi, par sa présence, médiateur d'une autre réalité de la réflexion métatextuelle, qui consiste à exposer les processus internes de la narration dont l'œuvre est consciente. *Neige noire* en est l'exemple :

---

[32] *Neige noire*, p. 170 ; sur la réflexivité, Aquin fait le commentaire suivant dans le dossier « Roman 73 – Plan I » : *« Céder à la réflexivité du narrateur. Ex : la vie est courte, je n'ai pas le temps d'écrire 50 romans futiles ; je ne veux pas faire comme si j'étais le* ***Deus ex machina*** *alors qu'en vérité je ne suis que le* ***Deus machinatus****. Toute une machine, surtout ce roman qui s'étire et se noue en moi, me consumant en même temps qu'il fait se consumer les personnages même qui y circulent ! »*, in op. cit., « Introduction », p. XCV.

[33] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 81.

> *« Si ce commentaire prend fin et quand il prend fin, cela ne veut pas dire que le scénario cesse pour autant d'être encadré par lui. Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'on peut interrompre »*[34].

Des éléments qui contribuent à la réalisation de l'auto-réflexion offrent, sous les auspices de l'ouverture narcissique, d'autres correspondances verticales et horizontales nombreuses. L'implication du lecteur s'ajoute à l'allégorie, la métaphore ou la mise en abyme et tous ces procédés aident à faire basculer la narration dans la fiction, en l'intégrant tout simplement dans le récit, ou en en détruisant l'unité. Dans *Trou de mémoire* les insertions de la narration dans la fiction foisonnent. La narration devient matière du récit :

> *« En poussant encore plus dans ce sens-là, je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur. Le baroque. Continuer avec la volonté nette de faire baroque : me renseigner plus sur la notion de baroque.* ***Note de l'éditeur*** *»*[35].

Le baroque est choisi par l'écrivain comme procédé littéraire à utiliser dans son roman autobiographique, et en réalité c'est la technique de la mise en abyme qui agit dans l'ensemble sur tous les autres textes.

Un autre exemple, qui révèle les difficultés de la production du texte, sera présent dans le fragment de l'éditeur qui devient écrivain. Le narrateur raconte ainsi son expérience de l'écriture :

> *« Ecrire n'est pas une sinécure, du moins pour moi ; car si j'étais doué comme un P. X. Magnant, par exemple, je me lancerais à corps perdu dans cette épreuve, sûr d'avance d'en sortir triomphant* […] *Depuis quelques lignes, je constate que je dévie de ma route pour tenter de cerner ce problème visqueux dont je ne soupçonnais même pas l'existence. Me voilà, moi éditeur, aux prises avec des mots, des phrases et des pensées qui n'ont de valeur que si je réussis à les formuler dans un corpus logique et selon un ordonnement constant »*[36].

L'acte est spécularisé, le processus intime de l'écriture et de l'écrit démantelé et exposé. C'est un processus non seulement auto-

---

[34] H. Aquin, *Neige noire*, p. 214.
[35] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 68.
[36] Ibid., p. 160.

réflexif, qui se regarde, mais auto-centrique, qui se regarde se regarder, selon Hutcheon. Le cas n'est pas unique. Le narrateur de *Prochain épisode* fait la même chose, il commence une narration en se posant des questions sur l'écriture fictive et la narration tout particulièrement. La démystification des enjeux de l'écriture va tellement loin que l'auteur ne veut plus contrôler son propre récit :

> *« …j'ai perdu l'initiative à ce moment et, dès lors, le temps que j'avais gagné auparavant a commencé de se tourner contre moi. Les coordonnées de l'intrigue se sont emmêlées. J'ai perdu le fil de mon histoire, et me voici rendu au milieu d'un chapitre que je ne sais plus comment finir. »*[37].

Le personnage imaginaire échoue lui aussi comme celui qui l'a créé et l'a impliqué dans une intrigue d'espionnage. Maintenant on se rend compte de l'entreprise aquinienne : en voulant faire une intrigue traditionnelle romanesque, l'auteur est arrivé à démontrer que l'échec n'est qu'apparent dans le choix d'un roman "traditionnel", soumis à des règles strictes de conception. Par son caractère non-accompli, le récit entre dans un système cyclique de régénération où l'on reprend la fin comme début. Le discours romanesque ne sera plus réduit à sa finitude marquée par la limite textuelle, par un commencement et par un épilogue, mais se constituera comme permanence, comme œuvre ouverte à la transformation continuelle :

> *« Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la première page. »* [38].

Dans *Trou de mémoire*, la parodie du discours cache en fait seulement le but d'autoréférentialité que le roman a l'intention de réaliser. L'écriture tourne continuellement sur elle-même comme un désir irrésistible et presque in-intentionnel de faire son propre commentaire. Sous le prétexte de la recherche de l'authenticité et pour combattre pour la vraie fiction qui, à vrai dire, devrait partir de rien

[37] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 136.
[38] Ibid., p. 89.

pour ne pas toucher à la réalité objective, le roman se décompose en plusieurs morceaux et agit à la manière des miroirs parallèles qui se reflètent infiniment l'un l'autre. Mais l'auteur lui-même ne croît-il pas que l'action à caractère répétitif peut devenir un trait artistique ? Selon la conception de l'éditeur, la finalité de l'écriture dans le texte de Magnant serait de pouvoir cacher son identité après le meurtre, de la même façon que Holbein a caché le crâne dans son tableau :

> *« Le piège optique, dans "Les Ambassadeurs", ne fait que reproduire dans le domaine artistique le piège inhérent à la création elle-même. »* [39].

La compréhension du roman et de l'œuvre aquinienne en général dépend aussi de la perspective dans laquelle on perçoit la mise en abyme du narrateur. Le texte est censé arriver à sa contemplation indirecte par cette oscillation du narrateur. Ainsi, celui-ci crée un texte pour le contester ensuite, de sorte que chaque interrogation sur la fonction de l'écriture finit par une autre écriture, faite par un autre narrateur, qui a la fonction de justifier la première.

Dans *L'Antiphonaire*, la mise en abîme des récits se fait d'un côté par le texte de Christine, qui unifie les réalités décrites dans les manuscrits du XVI[e] siècle et d'un autre par les textes successifs qui composent l'ouvrage médical final signé sous le nom de Beausang. Le titre même du roman renvoie à une multiplicité de voix qui se superposent pour arriver à une consonance :

> *« Chigi continuait, de la sorte, à penser à l'auteur premier du manuscrit qu'il était, lui Chigi, en train de refaire et de recomposer. Et plus il avançait dans son entreprise, plus il avait l'intention d'intégrer son propre journal intime (depuis son départ de Turin) au texte du célèbre médecin gantois. »* [40].

Il n'est plus question comme précédemment d'une mise en abyme auto-centrique, mais seulement auto-réflexive.

Il nous faut donc revenir sur la mise en abyme des rapports entre narrateur, personnages et lecteur. Dans *Neige noire* Il se produit une

---

[39] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 159.
[40] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 191.

confusion totale entre le personnage (dans le film) et le rôle qu'il doit interpréter, car c'est bien dans la même voie, ouverte par la pièce de Shakespeare, que le scénario continue de se créer :

> *« **Sylvie** / C'est moi, le personnage ! ! ! ? Tu me fais marcher…// **Nicolas** / C'est la vérité…// **Sylvie** / Je me demande si j'aimerais jouer mon propre personnage… »* [41].

On se rappelle à cet instant quelques leitmotivs du théâtre shakespearien qui reviennent dans la dramaturgie moderne, comme celui de la pièce dans la pièce (« the play within the play »), ou de la représentation de la vie comme théâtre. Ici, la réaction du personnage face à son statut de personnage peut contrarier le spectateur du film ; on se retrouve devant une démystification du phénomène artistique – *« Le spectateur a la sensation que le film qu'il regarde se révulse et que Fortinbras cessera bientôt d'exister. Les comédiens étaient des personnages ; mais voilà qu'un personnage décide de ne plus être comédien… »*[42] – qui nous révèle par le procédé de la mise en abyme et dans une perspective inattendue le fait que chaque participant passif (à voir récepteur ou spectateur) a maintenant une position privilégiée par rapport à l'œuvre d'art qui se crée.

Hamlet met déjà en scène une mise en abyme complexe. Il s'agit de la pièce qui est jouée par les personnages-acteurs, dont le texte comprend à son tour une autre pièce (théâtre dans le théâtre). On a une double face de la technique spéculaire, qui joue sur les rapports réel-imaginaire et texte-hors texte. La seule réalité existante est celle des personnages qui doivent interpréter Hamlet, tandis que les autres personnages ne sont que des créations de l'imaginaire artistique. Vue d'un autre angle, la structure du roman joue sur la technique de la mise en abîme textuelle ; celui-ci englobe *Hamlet* qui à son tour contient un noyau dramatique dans « *The murder of Gonzago* », pièce-piège mimée et jouée par les acteurs. Le seul centre serait donc le texte de la pièce

---

[41] H. Aquin, *Neige noire*, p. 96.
[42] Ibid., p. 16.

utilisée pour suggérer le crime de Claudius, modèle figé dans la tragédie bien connue et manière subtile de transmettre la vérité à titre de fiction. Ses répercussions se ressentent même dans le roman, parce que Nicolas Vanesse écrit le scénario en voulant à tout prix y raconter une expérience vécue telle quelle, et non déformée par l'imagination. Ce processus illimité de multiplications d'un modèle scriptural dans la trame d'un autre texte est remarqué par Eva qui commente à un certain moment le projet de scénario :

> *« Le film raconte l'histoire d'un comédien qui quitte son métier pour faire un film qui ne sera que le compte rendu de sa vie à partir de ce moment-là... C'est comme un film dans un film..."The play within the play", comme dans Hamlet... »*[43].

Les répétitions théâtrales qui inspirent la réitération des scènes vues ou remémorées par Nicolas et qui deviennent obsédantes sont aussi des marques de la mise en abîme. Une séquence vient être complétée, expliquée par l'image plus claire d'une autre qui englobe la précédente, de sorte que les confusions du début s'éclairent tour à tour.

Dans les paroles de Nicolas sur le dédoublement des personnages shakespeariens on entrevoit une réalité généralement valable pour toute l'œuvre romanesque aquinienne : *« Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal… »*[44]. Il s'agirait de rester à la surface des choses, car la profondeur est une image en trompe-l'œil, la mise en abyme de la forme. Le personnage insiste sur le côté visuel qu'introduit ainsi le cinéma, ce qui éloigne l'effet fortement connotatif de l'écriture :

> *« J'incline de plus en plus à penser que la réalité nominale est un monde fini. Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux »*[45].

Le dernier roman combine les techniques narratives, donc pose également le problème de la différence de réception. Mais pour arriver à

---

[43] Ibid., p. 147.
[44] Ibid., p. 57.
[45] Ibid., p. 58.

comprendre cela, il faut comprendre l'échange entre l'auteur et le récepteur de l'œuvre.

Pour ce qui tient de la narration littéraire, nous pouvons constater des différences dans les modalités de traitement des mécanismes d'écriture et des mécanismes de lecture. Il s'agit soit d'une détermination réciproque, comme dans *Trou de mémoire*, soit d'un parallélisme, comme dans *Prochain épisode*. Voilà pourquoi dans ce cercle de forces physiques imaginé par Hutcheon, si la *force centripète de lecture* manque au premier roman, son acte d'écriture correspondant manque de voir s'achever dans l'immédiat l'action de l'intrigue. L'écriture s'échappe pratiquement vers l'extérieur, au-delà des limites textuelles.

Ici nous revenons à l'essai de Dällenbach afin de remarquer une particularité de certains fragments métafictionnels. La narration peut faire référence à un épisode qui pose le problème de la discordance entre les deux temps (de la fiction originale et de la fiction racontée). Nous aurons ainsi une mise en abyme *prospective*, une autre *rétrospective*, et une troisième *rétro-prospective*.

Si nous analysons le récit aquinien dans cette perspective, on aura une métafiction rétrospective pour le narrateur de *Prochain épisode*, liée au passage de son incarcération, mais prospective pour ce qui est du projet révolutionnaire. La continuité de l'action que le narrateur attend avec impatience est suspendue entre le passé et le futur. De la même façon se construit l'intrigue fictive mise en abyme, le héros racontant des épisodes passés de leurs vies, ou se projetant dans l'avenir.

Les fragments de *Trou de mémoire* ont tous des parties rétrospectives, de même que *L'Antiphonaire*.

Le dernier roman utilise des mises en abyme rétrospectives et prospectives, puisqu'il y a les flashes remémoratifs et anticipatifs des événements. Mais la métafiction ne devient cependant pas rétro-prospective, parce que la prospection de son côté a un statut spécial, en étant incluse à la suite des événements dans la diégésis. Elle ne fait donc

pas un renvoi extra-textuel, ce qui change la situation dans la perspective de Dällenbach.

Nous ne restons pas davantage sur la mise en abyme du récepteur, parce qu'elle s'explique par la stratification des actants de la narration, aspect que nous avons développé dans la partie consacrée aux identités narratives et à l'écriture de soi.

Nous revenons à l'article de Linda Hutcheon pour voir quels sont les cas de métafiction couverte. Forme intériorisée de la mise en abyme dans le récit, la métafiction diégétique couverte trouve un moyen de manifestation à l'aide de la structure narrative. C'est la construction du récit qui est visée ; en choisissant le genre policier, par exemple, Aquin introduit indirectement les codes implicites d'une fiction réfléchie. Il y a, comme dit Hutcheon, deux intrigues dans le roman policier : *« l'intrigue écrite et l'intrigue qui vise à tuer »*[46]. Il faut prendre en compte la présence d'un écrivain détective qui veut comprendre l'histoire de la même façon que le lecteur. Mais chez Aquin il y a dans tous les romans une histoire de meurtre, donc une intrigue policière implicite. Seul *Prochain épisode* déclare ce choix, qui échoue en effet. Pourtant, le résultat est le même : l'intrigue de meurtre et l'intrigue romanesque coexistent et sont les deux perçues en tant que telles par le narrataire.

Le rôle de la métafiction est de mettre à l'épreuve la fiction romanesque. Pour le roman, sa remise en cause est une manière de démontrer le contraire de sa destruction et d'affirmer davantage son caractère protéiforme.

2.2. Fiction et fictionnalisation

L'évolution de l'œuvre romanesque aquinienne suit le chemin de l'éloignement graduel du genre autobiographique. Si le contrat

[46] L. Hutcheon, art. cité, p. 103.

d'écriture demande encore que la réalité intra-diégétique soit présentée sous la forme du journal, ou du scénario, le contrat de lecture clarifie les choses : pour le lecteur (intra-diégétique, donc celui qui se trouve dans le récit) qui ne connaît pas les détails de la vie de l'auteur (intra-diégétique), le genre biographique n'est pas révélateur, car il pourrait passer facilement pour un récit de fiction. Jacques Lecarme disait à ce propos dans son livre consacré à l'autobiographie :

> *« Si le lecteur ne croit pas à l'autobiographie, celle-ci se décompose littéralement, faute d'un crédit que personne d'autre ne peut lui donner »*[47]

On peut conclure avec une affirmation semblable dans *Neige noire* :

> *« L'autobiographie est une fausse catégorie »*[48].

Des processus de création interne contribuent à la fictionnalisation du texte. La reprise d'une histoire a pour rôle de lui donner des attributs fictifs. Il y a autant de points de vue que de personnages, une uniformisation n'est jamais possible. Ce n'est pas un hasard si les narrateurs contestent toujours l'authenticité des faits passés. Cette dispute ne mène en général qu'à une vision finale, qui, dans l'absolu, est, elle aussi, à mettre sous le point d'interrogation. Pourquoi voudrait-il ce personnage donner une perspective finale ? Est-ce pour tromper le lecteur, qui, tout au long de l'action, a connu les hauts et les bas de l'écriture fictive ? Nous croyons que la vérité tient plutôt au contexte dans lequel se définit la fiction. Aquin ne veut pas se limiter à contester le genre (auto)biographique, ni non plus disculper la littérature du *je* qui se retrouve bornée trop souvent dans des typologies narratives. L'explication est, comme nous l'avons dit, interne. Nous reprenons le syntagme donné par Jean Ricardou dans *Problèmes du nouveau roman* : le roman (le récit) ne pose plus maintenant le rapport entre narration et fiction comme « narration d'une fiction », mais celui

[47] Jacques Lecarme, *L'Autobiographie*, p. 15.
[48] Hubert Aquin, *Neige noire*, BQ, 1997, p. 159.

de « fiction de la narration ». Le processus interne de production du texte est démantelé. La narration comme modalité d'agencer les faits dans un ensemble se retrouve matière même du récit.

Pour s'approcher de la fiction, il faut premièrement se détacher de la narration autobiographique. Une position intermédiaire se crée : l'autofiction.

L'autofiction est le procédé de transformation d'une réalité personnelle narrée, dont l'authenticité est incontestable, en histoire fictive. Pourtant, le problème de la fiction n'en est plus tellement un de statut, mais de nature. Il est donc nécessaire que tout lecteur qui lit un texte déclaré comme autobiographique comprenne que ces événements-là se sont réellement produits, mais que lorsque l'authenticité du fragment est mise en question, il doit prendre une distance par rapport au texte. Nous pouvons nous appuyer sur la théorie de la fiction de Thomas Pavel. Si les principes fictifs traditionnels insistaient sur l'opposition entre auteur et lecteur et sur la distance qui les sépare, la fiction moderne reprend le rapport en lui donnant une orientation qui opère sur la base du principe de l' *« écart minimal »*[49] *:*

> *« L'échange fictif a lieu dans l'enceinte des mondes imaginaires, mais sans être entièrement coupé du monde réel, puisque les écrivains et les lecteurs fictifs émergent, par simulation, des membres réels de la communauté culturelle, et conservent, dans le système fictionnel, la plupart des traits culturels ou biologiques des participants réels à l'échange. La "faire-semblance" porte ses derniers au-delà des frontières de l'imaginaire moins en abolissant la distance entre fiction et réalité, qu'en émoussant la perception de cette distance chez les participants. Le principe de l'écart minimal consiste précisément à ne pas reconnaître les conséquences du saut : la faire-semblance fonctionne uniquement tant que l'environnement fictif est pris au sérieux, conçu comme réel. Pour que la fiction fasse son effet, le lecteur autant que l'auteur sont obligés de faire comme s'il n'y avait jamais eu de voyage au pays de la fiction, comme si les moi imaginaires étaient, en un sens, déjà là depuis toujours, puisque phénoménologiquement ces moi ont accédé à l'existence en même temps que le domaine imaginaire. Il s'ensuit que voyager vers les pays imaginaires n'affaiblit point nos méthodes logiques habituelles, notre bon sens et nos émotions de tous le jours. Si le voyage nous fait*

[49] Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, coll. Poétique, 1988, p. 113.

rencontrer des nouveautés qui concernent les connaissances acquises ou les habitudes émotionnelles, elles seront traitées comme toute information nouvelle, fictive ou non. Le moi fictionnel examine les territoires et les événements autour de lui avec la même curiosité, avec le même désir de comprendre le jeu du même et de l'autre, que n'importe quel voyageur en pays inconnu. La distance fictionnelle semble donc se ramener à la différence ; qui, à son tour, pour être maîtrisée, doit être réduite au minimum »[50].

Le moi de l'auteur et le moi fictif du lecteur se rencontrent donc dans un monde où des codes communs commencent à fonctionner afin de lui donner un sens. Ces codes constituent les convention culturelles. Il faut cependant se rappeler comment la théorie de Pavel, dans la même approche des conventions culturelles, voit la place des écritures non-fictionnelles :

« Quant aux textes eux-mêmes, les traditions culturelles rattachent à la fiction certaines contraintes structurales, de sorte que les textes non fictionnels (pour des raisons sémantiques et pragmatiques) sont lus comme de la fiction pour des raisons purement textuelles : ainsi les Mémoires bien écrits ou les biographies romancées »[51].

Comment doit-on alors voir les narrations à la première personne qui passent dans la trame du roman pour des textes non fictionnels ? Une première réponse est la mise en abyme fictionnelle dont on a parlé dans le chapitre antérieur. La deuxième s'arrête aux problèmes de position du couple auteur implicite / lecteur implicite dans la construction du roman, de la limite du texte et des conventions imposées par celui-ci.

Les similarités de l'univers du lecteur avec le monde raconté, déterminées par le cadre (temps et espace) et les habitudes (codes culturels), constituent les moyens d'approche de la réalité interne de l'œuvre littéraire. Un contexte culturel différent, exposé dans le contenu du texte que le lecteur lit, doit être connu pour être adopté ; ainsi, le moi-fictionnel du lecteur se projette dans l'œuvre afin d'y établir les correspondances éventuelles dans son cadre de référence. A ce moment,

---

50 Idem

51 Ibid., p. 93.

dans l'attribution du caractère de fictionnalité interviennent des facteurs dont la nature devrait être discutée. Tout d'abord, le sens de la fictionnalité ne peut être perçu que grâce à une perspective d'ensemble, nous indique Pavel : « […] *nous ne comprenons vraiment les propriétés des mondes fictionnels, dimension comprises, qu'après avoir achevé la lecture du texte* »[52].

Nous savons que les récits aquiniens insistent sur leur dénouement, parce qu'il donne, ou suggère une vision rétrospective sur la réalité du roman parcouru par le lecteur implicite. *Trou de mémoire* donne à travers son épilogue une solution, afin d'orienter la vraie lecture qui devrait avoir lieu pour le récit en question :

> *« Ce roman secret est désormais sans secret pour moi : j'en saisis d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent, le déroulement discontinu : véritable somme informelle, ce texte rallongé m'apparaît soudain si court parce que, tout simplement, je m'apprête à la quitter pour le confier aux presses et à ce public qui n'attend que l'instant de le dévorer, selon l'ordre que je lui ai inculqué et dans la succession que j'ai choisie… »*[53].

L'enjeu de la lecture est constamment montré par Aquin ; l'importance accordée au lecteur, qui répond activement au texte et à son auteur, dévoile le rôle implicite, soupçonné, mais rarement montré, qu'il a eu depuis toujours dans l'économie de la production littéraire fictive. Cette posture active est menée à reconfirmer le rapport indissoluble créé entre le créateur initial du texte et l'interprète, créateur final de la fiction : le lecteur est investi à son tour du pouvoir de l'acte scriptural.

Les limites du texte aident à circonscrire la réalité de la représentation. L'univers fictif se dessine dans le temps et les marges de la narration ; d'une certaine manière, l'auteur a le pouvoir de découper les fragments représentatifs de l'histoire. On se demande comment agit alors le lecteur qui doit percevoir le texte.

---

[52] Ibid., p. 127.
[53] H. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 234.

L'idée que la littérature est la compensation d'un manque, d'une frustration subie sur le plan réel revient à plusieurs reprises dans *Prochain épisode*. Si l'action révolutionnaire est voué à l'échec, il ne reste que la virtualité de celle-ci dans un avenir non-déterminé et le texte de fiction qui peut remplacer l'action extérieure :

> *« Rien n'empêche le déprimé politique de conférer une coloration esthétique à cette sécrétion verbeuse ; rien ne lui interdit de transférer sur cette œuvre improvisée la signification dont son existence se trouve dépourvue et qui est absente de l'avenir de son pays »*[54].

Parfois l'image de l'échec est tellement saisissante que l'auteur déclare sa non-implication dans l'écriture de la fiction, un détachement nécessaire commandé aussi par l'autodétermination : *« Rien n'avance, sinon ma main hypocrite sur le papier »*[55]. L'écriture et la temporalité vont de pair :

> *« J'écris pour tromper le temps que je perds ici et qui me perd, laissant sur mon visage les traces… »*[56].

Puisque l'écriture est un refuge dans l'univers du possible, on imagine que le détachement du réel implique une ré-interprétation subjective et par la suite une perception différente de la dimension temporelle. Le passé imprègne l'action d'écrire d'une impression de vécu, c'est pour cela que grâce à ce clivage temporel, le narrateur crée la confusion en délimitant une période de temps de la façon suivante : *« Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792* […] »[57]. On serait bien tentés de croire que la perception du temps est subjective, mais la raison pour laquelle la chronologie est inversée se trouve toujours dans la périodicité que vit l'individu et sa collectivité. Ce contretemps permet la connaissance antérieure de la succession des événements. Alors, écrire est la seule attitude que peut avoir l'auteur pour ne pas se sentir dominé. On pourrait voir également cette chronologie à l'envers

[54] Ibid., p. 22.
[55] Ibid., p. 115.
[56] Ibid., p. 68.
[57] Ibid., p. 270.

surpassée par la simultanéité des événements. Le narrateur ne se soucie plus de la succession, car pour lui tout est consommé déjà.

Dans le sens d'une modernité du texte aquinien, nous nous intéressons à la série de dichotomies qu'engendre le roman. Selon le critique québécois Robert Richard, les deux parties du récit pourraient former une dichotomie, celle de « *code-texte* » ou de « *marge-texte* »[58]. Les théories aquiniennes que le critique utilise pour soutenir ses hypothèses convergent vers la problématique du rapport écriture-lecture :

> *« La littérature comporte deux versants : un versant intentionnel qui est celui de l'écriture et un versant manifeste correspondant à la lecture »[59].*

Le critique René Lapierre met en évidence l'emprise trop grande du réel dans le roman d'Hubert Aquin :

> *« Partout, le possible risque de devenir le vrai, l'écriture affirme l'existence d'un réel sans limites qu'elle n'est pas en mesure de contenir, de dépasser par la fiction… »[60].*

Le fait que le narrateur échoue dans sa démarche d'écriture du texte fictionnel pareillement à la faillite de son action révolutionnaire est interprété comme une *impuissance scripturaire* (cf. à Michel Bernard). Dans cette même lignée d'analyse qui analyse les raisons de l'échec du narrateur, René Lapierre continue :

> *« Le discours de Prochain épisode, en d'autres mots, ne retrouve pas le chemin de son origine ; la littérature, comme principe même de son existence écrite, reste une valeur extérieure à sa portée, une valeur qu'il semble capable de* ***reproduire*** *– presque malgré lui – dans un système de signes, mais qu'il paraît d'autre part incapable, en dépit d'innombrables tentatives, d'assumer réellement. »[61].*

Nous nous demandons pourtant : si dans l'intra-diégésis, *Prochain épisode* est un échec de l'écriture fictive déclaré par son auteur,

---

[58] cf. à Robert Richard, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, essai, Editions de l'Hexagone, Montréal, 1990, p. 107-110.

[59] H. Aquin, *Blocs erratiques*, p. 313.

[60] René Lapierre, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, p. 35.

[61] Ibid., p. 36-37.

comment regardons-nous de l'extérieur ce roman ? Les rapports dichotomiques peuvent nous orienter en ce sens. Dans les dichotomies histoire / fiction, réel / imaginaire et individuel / collectif, on parle des rapports où tous les termes sont traités comme ayant des poids égaux. Ainsi, il faut savoir que l'histoire n'agit pas au détriment du fictionnel, ni le réel en défaveur de l'imaginaire. C'est avec cette conviction que l'auteur a commencé *Prochain épisode*, dont il parle dans une note du 17 septembre 1964 de son *Journal* :

> *« Le roman qui raconte l'histoire de la fabrication d'un roman ne serait rien : ce qui compte, dans mon livre, c'est que le roman projeté dès le début du livre finit par émerger en force dans le livre puis par prendre toute la place du livre, puis par se substituer au livre lui-même : ce qui représente – mais cela était imprévu – une victoire assez joyeuse de la fiction sur l'autobiographie et le journal intime. En fin de compte j'écris un roman qui m'écrit, si bien que le projet de cette histoire double au départ, s'unifie victorieusement. Véritable processus dialectique dont je suis lieu, pour ainsi dire, car je découvre non sans surprise que le livre est né devant moi de l'acte même de l'écrire. Il a surgi sur la page simplement sous l'impulsion de l'écriture linéaire. Sa genèse brusque m'a bouleversé et elle ne cesse de continuer chaque jour sur la page ou je m'associe à elle pour l'écrire. Pour moi, c'est un choc : l'événement littéraire le plus foudroyant de ma vie. Je fais un livre en le faisant : il jaillit de moi dans une sorte de coïncidence entre mon vide et son contenu. Il naît quand je l'appelle, et sa naissance jaillissante m'étonne sans cesse, m'éblouit – et cela même fait partie du livre. Il n'est pas dépourvu de construction : mais comme un acte majeur, il avance et doit inventer à chaque instant sa propre trajectoire »* [62].

La trame fictive du roman est assez réduite, la substance de la narration consiste en l'auto-contemplation et la présence du narrateur à la genèse du texte. Pour mesurer le vrai rôle des dichotomies histoire / fiction et réalité / fiction, on va s'arrêter sur la citation suivante : *« Oui, voilà le dénouement de l'histoire »* [63]. On a une phrase-clé, parce qu'elle prépare la fin du roman, et on y remarque plusieurs niveaux de signification du mot "histoire". Il s'agirait tout d'abord du sens désigné par le terme de "récit", perçu évidemment comme noyau narratif. Celui-

---

[62] H. Aquin, *Journal*, BQ, 1992, p. 269.
[63] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 167.

ci se distingue par ses dimensions atemporelle et intemporelle qui renvoient à leur tour à la composante mythique, d'un côté, et à la fiction, d'un autre. La dimension atemporelle, qui contient à un niveau plus spécifique encore l'unité mythique, se distingue sur un plan général par la réversibilité ou la permanence de l'élément symbolisant. On aperçoit ici, à côté des valeurs généralement reconnues comme faisant partie de la mythologie classique (les "descentes" et les "remontées" du narrateur, comme le voyage d'Orphée en enfer, l'exil, pareil à celui d'Ulysse, involontaire bien sûr), des modèles récurrents transposés au niveau idéal, tels que le pays (le Québec indépendant), la femme et la maison (comme espace clos, mais protecteur). La dimension intemporelle se définit en opposition avec la réalité vécue, extérieure et vérifiable, car elle est a priori non-réelle, imaginée, intériorisée par et dans le processus de création de l'œuvre littéraire. Revenons maintenant au deuxième sens du mot "histoire" et voyons sa fonction révélatrice dans le contexte donné. Il y a aussi l'idée de séquence événementielle, qui instaure la temporalité comme moteur de son existence, et qui à ce moment impose une succession, une linéarité et une irréversibilité liées à la réalité, plus précisément à l'histoire individuelle et à l'histoire collective (la Révolution). La question qu'on se pose maintenant serait comment se placent toutes ces valeurs dans la structure du roman. Est-ce qu'il s'agit d'une égalité entre les trois éléments, ou bien en trouve-t-on un qui soit dominant ? L'*histoire* dans Prochain épisode se construit sur un modèle narratif connu, qui est le roman d'espionnage, vu ici comme noyau fictionnel. On distingue en fait deux niveaux du texte, celui du narrateur enfermé dans l'hôpital psychiatrique et celui du personnage imaginaire impliqué dans l'intrigue policière. Tandis que le narrateur du premier niveau textuel, qui ouvre le livre, reste dans l'impuissance de l'action, le second agit selon la volonté du premier qui est son créateur. Il s'agit de deux récits qui sont apparemment concentriques, écrits en respectant la technique de la mise en abîme, mais qui se révèlent à la fin n'être que deux

manières différentes d'écrire un texte qui aboutit au même endroit. Si la fiction devient symbolique au cas où elle est analysée en tant que dimension in-temporelle, donc vue comme réalité de l'art, elle dépasse l'histoire et le mythe et réussit indubitablement à les inclure, puisque c'est par la réflexion des deux autres qu'elle les domine. Au niveau idéal la fiction est présente dans *Prochain épisode*, mais, au niveau des faits, elle se laisse envahir par l'histoire, car le roman est inachevé. Le refus de la fiction est compensé alors par la métatextualité qui constitue un très puissant instrument d'autoanalyse.

Prochain épisode fonctionne sur la discordance de deux histoires, l'une personnelle et authentique, l'autre imaginée, donc réelle uniquement sur le terrain fictif. Nous aurons un regroupement autour de ces convergences / divergences concernant la recherche d'authenticité dans les histoires narrées. Il y a divergence pour *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, mais convergence pour *L'Antiphonaire* et *Neige noire*.

Le roman *L'Antiphonaire* joue donc sur la concordance de deux histoires réelles qui conjuguent leur effort commun de respect de l'authenticité. Christine écrit, raconte et recompose le récit documentaire. L'idée de concordance dans le récit transparaît partout. On se rend compte que derrière les mots écrits de Christine Forestier se cache toute une conception de la création artistique qui s'accorde très bien avec les théories de la Renaissance en littérature : la beauté de la forme en rapport avec le Vrai, la "coincidentia oppositorum", la clarté des termes du discours et la rigueur du style. L'œuvre en soi n'est pas un tout, pour être reconnue elle doit nécessairement entrer dans un circuit et s'intégrer dans un système où les correspondances et surtout la polyvalence se font sentir. En extrapolant, on rappelle que Borges dans *Le livre de sable* imaginait le monde comme le *« livre total* [qui] *peut contenir l'explication exhaustive de la réalité »*[64], ce qui détermine Aquin à

[64] H. Aquin, *Point de fuite*, éd. Critique, BQ, Montréal, 1995, p.211, dans les notes du cours sur le baroque, en citant de Patricia Merivale, *The Flaunting of Artifice in W. Nabokov and J. L. Borges*, Wisconsin U. Press, Madison [W], 1967.

mener sa recherche dans l'espoir de trouver par l'intermédiaire de l'écriture un moyen de créer une image du monde où tout se régénère. Mais la narration aquinienne, il ne faut pas l'oublier, repose sur une dichotomie extrêmement importante, de la fiction redoublée par la réalité et vice-versa, ce qui nous amène à la conclusion que le personnage féminin de *l'Antiphonaire* ne réussit pas à créer ce monde parce qu'elle ne saisit pas la totalité de l'œuvre, ni les implications des fragments biographiques dans sa vie ; Christine reste en effet au stade du morcellement textuel et (auto)biographique :

> *« Ici débute le livre que j'ai constitué à même les documents et les pièces divers de ce dossier. Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique : il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements et de chocs, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable. »*[65].

La fin est logique : la réalité dépasse le personnage féminin.

Dans le dernier roman, *Neige noire*, la frontière entre le réel et le fictionnel est bien définie. Si la représentation cinématographique de l'histoire du couple Nicolas - Sylvie se garde de rester cachée dans la fiction que toute œuvre d'art exige, elle n'est pas moins réelle, parce que le scénario n'a pas seulement changé rien dans le développement des séquences, mais il s'est construit au fur et à mesure du déroulement événementiel. Le texte de Nicolas est un miroir qui transpose exactement de la même façon l'histoire vécue, mais dont le contenu ne reste véridique que pour celui qui sait déchiffrer le rapport entre la réalité et la fiction. C'est pareil à la représentation théâtrale dans *Hamlet* ; la pièce qui est mise en scène par le prince du Danemark – seul connaisseur de la vérité –, inoffensive, voire burlesque (car les acteurs miment et leur jeu est exagéré) pour les autres spectateurs, est révélatrice seulement pour son cible, l'assassin du roi. Eva Vos perçoit le sens du journal-scénario de Nicolas après la lecture et s'enfuit chez

---

[65] H. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 15.

Linda Noble, avec laquelle elle va rester. C'est leur salut, parce que maintenant Eva et son amie savent la suite des épisodes : chaque femme qui va interpréter le rôle de Sylvie entrera pour de bon dans la peau du personnage et subira le même traitement, c'est-à-dire le sacrifice rituel ; tout passera inaperçu, puisque c'est au nom de la fiction qu'on accomplit cet acte. Le paradoxe est là : la réalité et la fiction sont comme l'objet devant le miroir ; l'objet se reflète et retrouve son image multipliée, différente, le miroir reprend l'objet et le métamorphose à son gré. Mais on ignore parfois, en regardant trop longuement l'image créée, que le réflecteur témoigne de l'existence réelle de l'objet qui se trouve juste à côté de nous. Nicolas Vanesse pourra ainsi dissimuler ses actes meurtriers dans les scénarios fictionnels adaptés à la situation réelle qui a précédé la mise en scène. En effet, pour le jeune acteur qui change sa carrière et se dirige vers la production cinématographique, le texte fictionnel n'est qu'une copie de son propre journal. La biographie transparaît aussi dans *Neige noire* au titre de la fiction, mais par rapport aux deux premiers romans, la correspondance entre les deux n'est plus la même.

Tandis que les instances narratives de *Prochain épisode* et de *Trou de mémoire* prétendaient écrire une biographie et repoussaient plus ou moins la fiction, dans le dernier roman, à part le fait qu'il n'y a plus d'instance narrative, car le texte est un hybride, on transmet l'idée que, dans l'art, basculer d'une perspective à l'autre dépend de la capacité du récepteur (lecteur ou spectateur) de se masquer devant le résultat de la création. *Prochain épisode* dessine deux trames narratives qui échouent l'une dans l'autre, le roman d'espionnage qui ne finit pas (ou qui finit mal) et la "réalité" du narrateur enfermé dans l'hôpital psychiatrique qui se projette dans l'avenir, dans la virtualité. La fiction est refusée, elle n'est pour l'instant pas la solution salutaire.

La multiplicité des voix de *Trou de mémoire* démystifie le récit de chacun des narrateurs, aussi par les interventions dans les textes biographiques que par les insertions des notes en bas de page.

L'authenticité de l'histoire est mise en question par la commentateur obligé d'apporter des corrections au texte. L'annulation de l'autorité auctoriale est agressive, ainsi il en résulte que le personnage-récepteur démonte le processus de création, se substitue symboliquement au lecteur et, en insérant sa propre interprétation, modifie le texte.

Du coup, on revient à la réalité de l'œuvre aquinienne : le rapport auteur-lecteur constitue sa base. On a fini depuis longtemps avec le roman objectif où le narrateur n'est visible qu'au troisième degré de l'analyse et le récepteur du texte est pratiquement inexistant. On ne joue pas non plus avec la présence extérieure du lecteur virtuel dans la manière diderotienne où le narrateur intervient de temps en temps, tout en se sentant impuissant devant sa lourde tâche de créateur d'images, pour s'y adresser de manière rhétorique. Maintenant le récepteur crée lui aussi le texte. *Neige noire* traite de façon plus abstraite cet aspect-là et la vision d'Aquin est surtout généralisante.

L'œuvre d'art (qu'elle soit théâtrale, cinématographique, ou littéraire) n'est pas seulement le produit d'un créateur qui doit être accueilli par un public, mais le summum des trois. Elle englobe le créateur et son public qui participent ainsi à son évolution, à ses transformations permanentes. Nous avons l'image d'un récit qui se crée en même temps qu'il évolue. Le scénario s'écrit en même temps que le journal de Nicolas, à la suite des événements réels. Le personnage devient deux fois trompeur. Premièrement, il veut faire passer sa vie en histoire de fiction, tout en gardant un pied dans la réalité ; en prétendant vouloir filmer les scènes exactement comme dans le scénario (lieu, cadre et chronologie), il ne manquera pas de faire des victimes parmi les actrices à l'abri des soupçons. Deuxièmement, on peut accuser Nicolas Vanesse d'avoir prévu son meurtre beaucoup à l'avance et d'avoir changé la réalité en agissant pour accomplir un acte imaginé. Le personnage est bien masqué dans sa posture, mais il est certain que son statut de créateur vole en éclats, car si la définition la plus acceptée du théâtre (et par extension à la situation présente, le scénario de cinéma)

est celle d'"œuvre de fiction", on ne peut pas en dire autant du film dont il invente la mise en scène.

Le réalisateur ne fait pas jouer aux acteurs des rôles, mais les fait vivre, ni feindre la mort, mais la subir. La mort est symbolique et prend la forme du sacrifice rituel. Ainsi, la place du mythe se dessine à côté de la dichotomie réel / fictionnel. D'après René Lapierre "sacrifier" « *signifiait "faire un acte sacré"* » [66], ce qui nous rapproche du concept de mythe à travers le rapport mystification-démystification que contient le geste meurtrier. On se place évidemment dans un plan où toute action humaine serait vue comme sortie du contexte éthique. Que sur l'axe transcendante Nicolas se situe en tant que valeur négative et descendante (en opposition à Eva et Linda qui symboliquement montent), on peut le constater dans le fait qu'il se laisse entraîner dans le cercle vicieux de la répétitivité et, dans son univers illusoire hanté par le spectre de Sylvie, il reste coincé entre une réalité mystifiante et une fiction démystifiée. Le personnage échoue et disparaît lentement de la vue du spectateur vers la fin du roman, lorsqu'il se perd dans la discussion interrompue des deux femmes.

Les confusions de la réalité et de la fiction sont tellement nombreuses, qu'à un certain moment, on a des difficultés à les distinguer l'une de l'autre. Accidentellement, Nicolas repère la maison de Michel Lewandowski, et, sans même le savoir, décide de la filmer en tant que maison de l'amant de sa femme. Il n'est pas d'ailleurs si imprévu ce choix, parce que l'imaginaire de Nicolas prouve à cet instant qu'il peut s'accorder inconsciemment avec la réalité, ou bien que la réalité doit être construite de sorte qu'elle puisse passer pour imaginée. En même temps le commentaire entre parenthèses renforce l'idée suggérée plus tôt par Nicolas, que la biographie et la fiction sont deux notions aléatoires quand on prend le point de vue du récepteur et que basculer de l'une vers l'autre n'est qu'une question de perspective.

---

[66] René Lapierre, op. cit., p. 111.

> « *La préparation du film se déroule, somme toute, au niveau de la fiction (car ce qui n'est pas connu n'est-il pas fictif ?), tandis que le scénario lui-même est échafaudé sur la vérité. Et ce qui s'est déroulé à l'île des Sœurs est une combinaison nouvelle du motif vérité-fiction : la fiction, plus large que la vérité parce qu'indéterminée, englobe accidentellement la vérité* »[67].

On met en évidence surtout la littérarité de l'œuvre qu'on essayait de dessiner au début sur une matrice artistique différente, propre au cinéma ; il y a au fond les mêmes données qui soutiennent le retour vers l'image du livre, comme par exemple l'utilisation de la subjectivité et de l'objectivité du participant, de la temporalité dans toute ses formes (linéaire, circulaire, dissolue, intériorisée, obsessive, collective), la remémoration et de la ressemblance entre la fausse profondeur du récit et l'épaisseur de l'écran (on peut faire ainsi une correspondance avec un autre motif très présent dans l'œuvre, celui du miroir, symbole de la surface plane qui reproduit l'image en trois dimensions).

Parfois on a l'impression qu'il y a trop d'intrusion du réel dans la fiction, que la position virtuelle d'un fait ne peut aucunement dépasser le vécu ; une impuissance, une hantise obsèdent le commentateur, qui, lui aussi, comme le personnage masculin central, ne peut concevoir un événement en dehors d'un fatalisme un peu recherché et d'une historicité incontournable :

> « *En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet "ordre" imprévisible de l'existence* »[68].

Tout ce qui se passe est décidé à l'avance (reprise des idées du narrateur de *Prochain épisode*, qui se sent dominé par son récit ; on peut voir aussi comme autodétermination le geste homicide de Nicolas Vanesse qui anticipe ainsi la réalisation de son scénario) et se retrouve non-répétable (le meurtre manqué du premier roman ; si la réalité ne peut être réitérée, on peut la reproduire à titre de fiction, comme dans la mise en scène du voyage de noces de Nicolas et Sylvie).

---

[67] Ibid., p. 241.
[68] Ibid., p. 49.

On ne peut éviter non plus de revenir au problème du temps qui joue un rôle décisif dans le roman ; il s'agit d'un temps réel substitué par un temps mythique sur tout le parcours du récit. Le remplacement de l'un par l'autre apporte tout d'abord le recours à la fiction et également la liberté du choix qu'on donne au spectateur. Même si cet « ordre » temporel est apparemment indestructible, il s'avère plus malléable face à la réalité du fait que le récepteur du film ou du texte littéraire peut reconsidérer l'œuvre dans sa totalité et revenir ainsi à tout moment dans n'importe quel endroit de celle-ci, c'est-à-dire remémorer. On vient déjà de dire que la mémoire est une amorce de fiction, et maintenant en contraste avec cela, on pourrait voir l'avenir de l'œuvre qui se crée toujours à travers la virtualité, parce qu'on parle d'une écriture des variantes : *« La variante concerne peut-être la temporalité plus encore que les valences symboliques »*[69]. La répétitivité de la séquence (il faut voir toutes les superpositions possibles de cadres auxquelles l'auteur fait appel pendant le déroulement de l'action) insiste plutôt sur la flexibilité de l'image qui se déroule sous les yeux du spectateur et qui évolue dans l'espace-temps. La signification de la variante est celle qui est contenue dans sa réitération, dans ses énumérations qui lui apportent chaque fois un aspect nouveau.

> *« Le temps, réinventé à partir de ses propres microlythes, continue dans le devenir ; il n'arrête pas de s'étendre et de se prolonger dans le vécu secret du spectateur »*[70].

Le temps est ainsi bidirectionnel, l'œuvre d'art est vue en rétrospective et en perspective à la fois.

Avec *Neige noire* Aquin se lance dans la représentation cinématographique de la réalité. L'unité de l'œuvre, question principale dans le roman précédent, revient ici et se retrouve traitée différemment. L'écart se manifeste également à cause du fait que la matérialité du texte est beaucoup plus dissolue que celle de l'image sur l'écran et que, de ce

---

[69] Ibid., p. 213.
[70] Ibid., p. 41.

point de vue, l'horizon d'attente n'est pas du tout le même. Quoique l'auteur insiste sur le manque de profondeur du roman dans *Trou de mémoire*, en révélant ses couches successives qui se multiplient sans cesse, on ne saurait pas voir celui-ci comme dépourvu de relief. Puisque l'image du cinéma se confronte à un problème pareil – et on y voit toute sa composition par éléments complexes, qui mettent l'enjeu sur la spatialité –, la correspondance avec le texte serait facile au niveau de l'analyse. Le « formalisme » aquinien s'accorde très bien de ce point de vue avec l'œuvre cinématographique. Dans une autre perspective, l'imaginaire artistique en littérature est beaucoup plus riche qu'au cinéma, car il utilise le langage, donc un système de signes qu'il est nécessaire de décoder pour comprendre, tandis que le septième art nous donne une tranche de fiction dans l'image en mouvement. L'entreprise artistique aquinienne dans *Neige noire* a comme but d'approcher le plus possible les deux arts pour former un genre hybride qui est le scénario, donc un texte littéraire qui trouve sa réalisation dans la mise en scène. C'est plus que le théâtre, qui est littérature et représentation en même temps, parce que le scénario peut se compléter et s'améliorer au fur et à mesure que la caméra enregistre sur la pellicule ce qu'il contient.

Une extériorisation de chacun des récepteurs est exigée par le commentateur ; le succès du septième art consiste dans l'illusion de réalité qu'il offre au participant, une transgression dans l'univers du possible à l'aide de l'image et du son. L'œuvre parvient à être plus "palpable", plus saisissable pour la réception :

> *« Le film coïncide très bien avec cette perception corticale du réel. Cette spécificité cinématographique est d'ailleurs infiniment séduisante : elle ressemble à l'aventure aléatoire de chaque individu. La vie ne permet pas d'aller bien loin, non plus que d'approfondir le sens de tout ce qui est. L'être humain, si doué soit-il, reste toujours à l'extérieur de ce qu'il veut percer, tout comme Nicolas qui croit dépouiller Linda de ses effets à force de la parcourir des yeux »* [71].

[71] Ibid., p. 22.

La liberté offerte par les moyens cinématographiques est beaucoup plus évidente qu'en littérature, puisque à force de suggérer la réalité sous le masque d'une fiction, l'image devient aussi symbolique.

> *« De plus, ce lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que le commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structuralement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit, ce qui évoque, généralement, une idée de resserrement. Or le resserrement définit fort bien le procédé de l'écriture, tandis que la réalisation cinématographique implique une dilatation »*[72].

On constate que l'idée d'une œuvre complexe, qui se crée dans le rythme de son évolution, se circonscrit parfaitement dans la structure de *Neige noire*. Avec son dernier texte, Aquin réussit un développement particulier du roman grâce à la combinaison des techniques cinématographiques et du théâtre. Ainsi, il redéfinit l'identité de la trame fictive romanesque. La fiction existe, parce que toute action suppose une évolution, donc un noyau épique, et raconter signifie réinterpréter les données réelles, imaginer, exprimer un potentiel.

[72] Ibid., p. 213.

V.

CONCLUSION

Notre contribution à la critique aquinienne est d'affiner une perspective partiellement développée des rapports entre les actants de la narration. Si le terrain de l'analyse narrative reste encore ouvert, il n'est pas toujours facile de se frayer le chemin dans la vaste critique consacrée à l'œuvre du romancier québécois. Dans le contexte d'un roman en plein changement, la critique de l'écriture aquinienne abonde dans les approches les plus diverses, mais peu d'entre elles se consacrent à l'étude de la fiction sous l'angle du rapport avec la narration. Nous avons pris comme sujet la problématique de la narration traitée principalement par rapport aux identités narratives multiples dans l'œuvre romanesque aquinienne. Ainsi, nous avons réalisé que le récit aquinien ne peut se prêter à une vision unique de la narration. C'est pourquoi le mot *perspectives* s'imposait, avec toutes les connotations qu'il pouvait évoquer. Sans être une vision exhaustive sur l'écriture narrative aquinienne, mais démêlant pour une partie l'enchevêtrement diégétique qui caractérise les romans du romancier québécois, notre thèse a voulu donner, à travers les théories narratives les plus connues, un point de vue analytique éclaircissant.

Si nous avons donné un aperçu de la narration aquinienne et de ses actants en la définissant à partir de ce que nous avons considéré être des traits spécifiques, une tâche difficile était à surmonter. Essayer d'encadrer le roman d'Hubert Aquin dans une typologie narrative particulière n'aurait conduit à aucun résultat, compte tenu du fait que sa narration rassemble des éléments divers qui supposent une ouverture permanente aux sources externes. Pour l'auteur québécois, des catégories comme la fiction, l'originalité, l'authenticité et l'autorité narrative, valeurs inébranlables dans la narration traditionnelle, sont toujours contestables. Les modèles contestataires existent déjà, il faut

seulement les réinsérer et les réinterpréter dans un contexte de création particulier. Le cadre socio-politique du romancier est resté pourtant en dehors de notre analyse, puisque nous avons estimé, pour des raisons de cohérences méthodologiques, qu'une étude narratologique pouvait se passer de ces réalités extra-littéraires. Ce n'est pas l'auteur Aquin qui nous intéressait, mais la narration aquinienne. Nous avons éloigné de la sorte toute tentative d'approche entre la vie de l'écrivain et les épisodes des romans qui ressemblaient à ses expériences personnelles, afin de nous concentrer sur trois aspects : la narration, la fiction et les identités narratives.

Selon ces repères, nous avons reconsidéré le statut de l'écriture autobiographique, qui est encadrable dans la typologie narrative aquinienne à titre d'écriture subjective fictionnelle. Ainsi, pour l'auteur, les questions du dedans et du dehors du texte demandent des réponses visant plutôt l'authenticité de l'action que la réalité du vécu. Un réseau d'éléments contribuant à la réalisation de la narration ressort de toute évidence. Tout d'abord, l'identité du narrateur étant contestée, il ne reste que la solution de la mise en doute de l'écriture subjective. Le problème est donc reformulé, et la narration en *je* affirme elle aussi sa fictivité. Puis, la contestation continue avec l'autorité auctorielle qui se voit obligée de chercher un correspondant dans la personne du narrataire ; mais il s'avère que l'acte de lecture contribue non seulement à valoriser l'œuvre, mais aussi à la créer d'une certaine façon. Un retour de l'œuvre vers soi-même à travers l'acte de création devient implicite. C'est pourquoi les moyens de suggestion de cette réalité ne tardent pas à se faire connaître. Les techniques métatextuelles (ou métafictionnelles) démontrent les capacités autoscopiques dont dispose la narration. Elle devient auto-réflexive et auto-centrique, mais tout en se mettant en abyme offre à la fois la consonance et la dissonance des fragments impliqués dans sa structure. Formes ouvertes et formes couvertes du texte narratif fictif se créent pour pointer les modalités d'action, exhibées ou dissimulées, du métatexte. Au niveau des instances

narratives, le narrateur perd graduellement en importance. Si la narration devient son propre sujet, le rôle de l'identité auctorielle diminue, pour laisser la place à une neutralité de la voix. Mais pas tous les acteurs de l'acte narratif subissent le même sort. Le personnage est très présent, mais moins connu qu'avant, parce qu'il dialogue davantage, au détriment du monologue ou de la confession. L'actant qui occupe maintenant la place privilégiée est le narrataire. Il n'est plus le locuteur éventuel, ou virtuel du narrateur, mais son correspondant dans l'acte configurant même. C'est pourquoi dans ce contexte la technique baroque justifie le rapport : le texte a besoin d'un miroir, qui est le texte même, comme le narrateur a besoin d'un retour de son autorité dans la mimèsis re-figurative.

Nous avons cru nécessaire de reprendre en guise de conclusion les grandes problématiques qui circonscrivent le récit aquinien autour de la dichotomie identité / altérité appliquée à la narration et aux instances auctorielles. Et, pour ce, il faut ne pas oublier non plus le facteur d'évolution d'une œuvre romanesque originale et complexe.

Vers un récit des rapports inter-diégétiques

Les niveaux de la diégésis créent un réseau de correspondances. La trame fictive centrale contient des fragments enchâssées qui peuvent descendre dans la structure jusqu'à la plus petite des unités narratives. Toute unité narrative contient un narrateur distinct et s'affirme par une succession de faits narrés ; prise dans l'absolu, elle peut être indépendante. Il y a ainsi des plans intra-diégétiques concentrés vers l'intérieur du récit, et des plans extra-diégétiques qui se déploient vers l'extérieur, vers les frontières visibles du récit. La spécularisation du récit fictionnel est le procédé utilisé par la narration afin de mettre en valeur ses propres moyens de production.

Les romans aquiniens nous donnent l'exemple du récit à deux facettes diégétiques. La première concerne l'utilisation de la diégésis

répétitive, ou réitérative. Il faut dire que l'occurrence de deux ou de plusieurs textes, qui sont ou ne sont pas la reprise d'un noyau narratif, propose une vision fragmentaire de la narration. Le deuxième cas de rapports inter-diégétiques concerne l'intertextualité qui implique toutes les correspondances susceptibles de se créer entre les fragments textuels : extratexte (références allusives ou emprunts directs, comme la paraphrase ou la citation), infra-texte (notes explicatives du bas de la page introduites par le narrateur même), ou paratexte (titres, épigraphes). Toutes ces formes de fragmentation convergent ou divergent vers / de l'histoire centrale.

La multiplication des voix serait la seule à expliquer globalement le problème de l'intertexte dans l'œuvre aquinienne. L'écriture oscille entre l'individuel et le public, entre l'affirmation d'une mémoire unique, avec son système de valeurs propres, et la mémoire collective, avec un bagage à la fois hérité et inconscient de valeurs. Si une œuvre littéraire entre dans ce système commun de valeurs, elle devient une monnaie d'échange culturelle. Ainsi, l'emprunt est vu non pas forcément comme un plagiat, mais comme une reprise faisant exception de l'unité structurelle du modèle en cause ; sa reconstitution, sous forme parodique, ou citationnelle est le résultat d'interconnexion entre ces valeurs communes.

Quand une théorie fragmentaliste de la diégésis est soutenue par la narratrice de *L'Antiphonaire*, l'auteur n'en reste pas là. Décomposer afin de mieux recomposer serait la logique de l'écriture romanesque. Le roman se donne toujours ses propres moyens pour arriver à la fin à une perspective unitaire. Cependant, une unité narrative peut cacher des rapports non seulement cohésifs. Ici, nous pourrions rappeler l'opposition entre les plans paradigmatique et le syntagmatique de la narration. La cohésion diégétique est donnée par des fragments qui se combinent selon la logique choisie par l'auteur implicite du roman. Par conséquent, l'arrangement des unités narratives se fait de la même manière que l'organisation des éléments d'une structure syntagmatique.

Le caractère cursif de la composition romanesque n'est ressenti qu'après une vision d'ensemble des fragments. Aux situations de correspondance inter-diégétique horizontale leur répondent les associations des fragments narratifs verticaux. Une difficulté d'assemblage intervient quand on essaie d'associer dans un système stable les unités opposées du point de vue de la cohérence de l'histoire. La réponse à ce cas est l'organisation de type paradigmatique de la narration finale. Mais la dispersion des fragments diégétiques n'a pas d'autre but que celui de brouiller les pistes de lecture. Les oppositions entre les diégésis tiennent de la posture du narrateur face à la narration et de l'affirmation d'une réalité fictive contestable.

Vers une mimèsis re-figurative

Le roman aquinien n'est pas uniquement centré sur sa production, ce narcissisme dissimule un intérêt particulier pour le rôle du lecteur. Nous croyons voir le narcissisme dépassé, mais on se pose la question suivante : si l'auteur est lui aussi un lecteur, est-ce que le texte n'est finalement pas destiné à être re-figuré par l'auteur même ? Si le narrateur attend une opinion de ses narrataires, qu'il réfute après, ne revient-on pas toujours à l'idée d'une œuvre autosuffisante, comme c'est par exemple le cas dans *Trou de mémoire* et *Neige noire* ? La réponse serait que la vraie originalité de la narration aquinienne est contenue dans cet aspect, puisqu'il démontre une réciprocité entre le pouvoir scriptural et le pouvoir du récepteur. Le dialogue est établi, et comme le lecteur ou le spectateur peuvent ne pas être d'accord avec la réalité fictive du récit, de même peut réagir son auteur (narrateur) face à la réception. Un retour du texte à sa source est un des leitmotive du récit aquinien.

La réalité personnelle ne relève pas du domaine privé tant qu'elle fonctionne comme valeur commune et qu'elle fait appel à une mémoire collective. La réception est une réalité incontournable de l'œuvre.

Vers l'interférence des modes fictionnels

Aquin essaie de dépasser les frontières du genre romanesque, en insérant dans son dernier roman un faux scénario, dont la composition fait un lien direct avec le genre dramatique. Par conséquent, nous avons affaire à deux types de représentations fictives insérées dans la narration : la fiction dramatique et la fiction cinématographique. Deux genres différents, dont l'un est littéraire, l'autre appartient à une autre sphère de représentation artistique. Mais le choix de l'expression cinématographique n'est pas la seule parmi les formes fictionnelles figuratives. Une image statique, comme un tableau, par exemple, peut également raconter une histoire.

En tenant compte de la théorie de Northrop Frye, qui établit une classification des modes fictionnels (*Anatomie de la critique*, 1957), et qui argumente que la fiction n'est pas la fonction exclusive du roman, mais que ce genre est seulement une forme fictionnelle, nous pouvons conclure qu'il peut y avoir des correspondances entre les divers types d'expérimentation fictive.

Pour Hubert Aquin la fiction cinématographique, modalité mimétique de représentation de l'action, peut être incluse dans la forme romanesque. Il y aurait pourtant à signaler une sortie des règles traditionnelles auxquelles le roman se soumet. La vitesse et le rythme de la narration changent, l'outil de représentation mimétique est l'image en mouvement. Dans cette lignée, le scénario feint le mouvement continu par l'image qui ne s'arrête qu'à la fin de la projection. Un autre type de narration prend place. L'image tente de remplacer le mot écrit. Cependant, nous avons affaire à un texte, l'image n'est que suggérée par des plans descriptifs. De plus, le scénario n'est pas un vrai scénario, et l'expression du mot, imagée, n'est pas la vraie image. Nous restons uniquement au niveau de la suggestion. Par conséquent, il faudrait rappeler qu'il y a une différence essentielle qui sépare le texte

dramatique de sa la représentation scénique, ou le scénario du film à faire.

Nous nous retrouvons devant le problème des frontières de la représentation. Quelle est la forme d'expression fictive qui contient le mieux la réalité imaginée ? Nous sommes tantôt en présence des moments où le film dépasse le scénario, tantôt dans les cas de dépassements de l'image par les commentaires métatextuels. De la même façon que la fiction se sent dépassée par la réalité externe à l'histoire, l'image est contenue dans l'écrit. Le pouvoir du mot, du Verbe, est récupéré de la sorte. Cette réalité innommable finira par être nommée, nous dit le narrateur de *Prochain épisode*.

La dialectique narrative aquinienne est celle d'une oscillation entre le texte romanesque et la figuration de type théâtral ou cinématographique. Cet état latent des expressions dramatiques est gardé depuis *Prochain épisode* jusqu'à *Neige noire*. Des suggestions nombreuses affluent dans la trame fictive et on assiste soit à des narrations "cinématographiques", dans le sens d'une visualisation excessive des scènes décrites, soit à une dramatisation des rapports entre les personnages. Aquin intervient dans le récit romanesque avec un sens dramatique exceptionnel par sa modernité, se rapprochant beaucoup du détachement de type brechtien qui caractérise le théâtre contemporain. Les corrélations nécessaires pour la coexistence des deux types d'énonciation résident dans les aspects décrits par le théoricien allemand du théâtre. Ces traits sont l'utilisation de la troisième personne et du passé, les indications scéniques et les commentaires. La distanciation de l'acteur par rapport au personnage qu'il interprète et l'implication directe du spectateur avec sa vision critique qui rappelle le réel, sans déclencher pourtant l'identification de celui-ci avec le héros, sont les conditions fondamentalement nécessaires au théâtre épique. La manière de voir ces relations par Brecht est réutilisée pour transposer l'identification dramatique classique comme moyen de rendre à l'évidence le rapport entre les personnages et les narrataires par Aquin.

Le romancier conçoit un système qui sème la confusion en superposant le personnage, le narrateur et le narrataire (avec des possibilités combinatoires diverses quant aux niveaux intra ou intertextuels) et arrive à la solution du détachement du récepteur en même temps que l'objectivation du narrateur. Le dernier roman réalise une chose de plus : opposer à une structure interne embrouillée un cadre de création / réception ouvert et lucide. On se souvient de ce que Brecht disait : *« L'attitude critique du spectateur est une attitude éminemment artistique »* (*Ecrits sur le théâtre*, 1963) pour faire le lien avec la situation du lecteur auquel Aquin accorde une place privilégiée.

Le choix de la représentation dramatique justifie aussi un autre aspect. La mimèsis dans laquelle s'inscrit ce genre, imitatif par excellence, s'approche de celle du texte narratif subjectif, qui s'efforce de garder l'authenticité des événements narrés. La dramatisation des rapports règle ici le problème des identités narratives et laisse le personnage s'exprimer librement. Cependant, si les traits narratifs y sont implicites, car les personnages racontent eux aussi des événements, ou créent par leur jeu une intrigue, la dramatisation devient explicite au niveau textuel par l'intermédiaire des didascalies.

L'alternance des modes fictionnels d'expression instaure une confusion que l'auteur entretient continuellement. Ainsi apparaît un roman hybride qui combine trois types de fictions en un seul texte. Aux dialogues et aux didascalies l'auteur rajoute des fragments d'un commentaire qui dissimule en fait le vrai statut du texte. Le discours incorpore le reste des fragments, et exerce son pouvoir de décision.

Vers une narration intersubjective

La phénoménologie narrative aide à la justification du rapport identité / altérité auquel sont soumises les instances auctorielles des récits de fiction. L'intersubjectivité apparaît comme expérience de passage du monde du propre au monde objectif. Ainsi, le moyen

d'approche de l'autre est aussi un moyen de créer une différence qui sépare la réalité narrative subjective de la réalité objective abstraite. Un signe est visible en ce sens dans l'évolution de la posture narratoriale : elle disparaît graduellement, laissant la place à un commentaire métatextuel abstrait.

L'écriture romanesque aquinienne introduit la pluralité des voix narratives. Chacune d'entre elles s'affirme dans son texte en prenant la posture d'une autorité narrative incontestable. Nous sommes devant une concurrence de perspectives individuelles. D'où part donc l'idée d'intersubjectivité ? Le sujet narrateur fait des transferts sur les autres sujets narrateurs, indépendants de sa conscience fictive. Il commence à percevoir l'autre comme un non-moi, ou comme un être qui a sa propre sphère et peut créer sa propre sphère fictive. Ici se produit l'objectivation du narrateur, car il ne s'affirme que par rapport à l'altérité, comme d'ailleurs les autres ont besoin de la reconnaissance de leurs identités pour exister comme individus. Paradoxalement, l'individuation se produit à travers l'objectivation.

L'écriture subjective étant la base de départ pour la narration aquinienne, il en résulte que son enjeu est l'affirmation d'un autre moi et d'un autre que moi par la mise en valeur des actants du récit, chacun à son niveau de manifestation : narrateur(s), personnage(s) et narrataire(s). Nous constatons que le fait d'assumer les identités multiples est l'un des moteurs de fonctionnement du récit aquinien qui feint toujours de rechercher ses sources et de ne jamais les retrouver, puisque en réalité le prétexte devient matière du roman, substance même du texte.

BIBLIOGRAPHIE

1.

ŒUVRES DE HUBERT AQUIN

Prochain épisode, Edition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, 290 p.

Trou de mémoire, Edition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993, 348 p.

L'antiphonaire, Edition critique établie par Gilles Thérien, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1993, 398 p.

Neige noire, Edition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1997, 619 p.

Point de fuite, Edition critique établie par Guylaine Massoutre, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, 316 p.

Blocs erratiques, textes (1948-1977) rassemblés et présentés par René Lapierre, collection "Prose entière" dirigée par François Hébert et François Ricard, Editions des Quinze, 1998, 284 p.

Mélanges littéraires I. Profession : écrivain, Edition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, 572

Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement, Edition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, 618 p.

Journal 1948-1971, Edition critique établie par Bernard Beugnot, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1992, 408 p.

Récits et nouvelles. Tout est miroir, Edition critique établie par François Poisson, avec la collaboration d'Alain Charbonneau, et Claudine Potvin pour *Les Rédempteurs*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1998, 314 p.

2.

OUVRAGES SUR HUBERT AQUIN

2.1. Livres

CARDINAL, Jacques, *Le Roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans* Prochain épisode *et* Trou de mémoire *de Hubert Aquin*, Les Editions Balzac, Collection L'Univers des discours, Montréal, 1993.

LA FONTAINE, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, Parti Pris, Montréal, 1997.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1992, 311p.

LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif : Hubert Aquin*, Quinze / prose exacte, collection dirigée par François Hébert, Montréal, 1981, 184p.

MACCABÉE - IQBAL, Françoise, *Desafinado / Otobiographie de Hubert Aquin*, VLB Editeur, Montréal, 1987, 461 p.

MACCABÉE - IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin, romancier*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1978, 284p.

MASSOUTRE, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1992.

RICHARD, Robert, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, essai, Editions de l'Hexagone, Montréal, 1990, 131p.

SORON, Anthony, *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, L'Harmattan, 2001, 316p.

WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1987, 342p.

2.2. Articles

ALLARD, Jacques, « Prochain épisode », dans *Parti pris*, vol. 3, n° 5, décembre 1965, p. 60-63.

ALLARD, Jacques, *« Le roman québécois des années 1960-1968 »*, dans *Europe*, n° 478-479, février-mars 1969, p. 41-50.

BÉGIN, Émile, *« Le* Prochain épisode *de Hubert Aquin »*, dans la *Revue de l'Université Laval*, vol. 20, n° 5, janvier 1966, p. 492-494.

BÉLANGER, Jean, *« L'*Antiphonaire », dans *Etudes françaises*, vol. 6, n° 2, mai 1970, p. 214-219.

BERNARD, Michel, « Prochain épisode *ou l'autocritique d'une impuissance »*, dans *Parti pris*, vol. 4, n° 3-4, novembre-décembre 1966, p. 78-87.

BERTHIAUME, André, *« Le thème de l'hésitation dans* Prochain épisode », dans *Liberté*, vol. 15, n° 1, janvier-février 1973, p. 135-148.

BROCHU, André, *« L'instance critique 1961-1973 »*, Montréal, *Léméac*, coll. *« Indépendances »*, 1974, 376 p., p. 359-368.

CHANADY, Amaryll, *« Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique »*, dans *Voix et Images*, 34, automne 1986, p. 42-54.

CHANADY, Amaryll, *« Autoreprésentation, autoréférence et spécularité – le narcissisme libérateur de* Trou de mémoire », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987, p. 55-67.

GOURDEAU, Jacqueline, « Prochain épisode *: l'incidence autobiographique »*, dans *Etudes littéraires*, vol. 17, n°2, automne 1984, p. 311-332.

HEIDENREICH, Rosmarin, « *Hubert Aquin's* Prochain épisode. *An exercice of hermeneutics of reading* », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987, p. 39-54.

HENCHIRI, Sliman, « Prochain épisode *: un "nouveau roman"* », dans *Incidences*, n° 10, août 1966, p. 42-45.

HOUDE, Christiane, « *Scénario et fiction :* Neige noire », dans *Voix et Images*, avril 1977, p. 418-435.

IMBERT, Patrick, « *Hubert Aquin : la traversée des paradigmes* », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987, p. 29-37.

LEBLANC, Julie, « *La représentation de l'irreprésentable. L'image cinématographique dans* Neige noire *de Hubert Aquin* », dans *Etudes littéraires*, 28 n°3, hiver 1996, p. 67-75.

LEFEBVRE, Jocelyne, « Prochain épisode *ou le Refus du Livre* », dans *Voix et Images du Pays V*, Montréal, *Les Presses de l'Université du Québec*, 1972, p. 141-164.

LEGRIS, Renée, « *Les structures d'un nouveau roman,* Prochain épisode », dans *Cahiers de Sainte-Marie. Littérature canadienne*, Montréal, Les Editions Sainte-Marie, n° 1, 3e édition, 1967, p. 25-32.

LERALU, Josiane, « *Hubert Aquin entre le littéraire et le théologal* », dans *Voix et Images*, 33, printemps 1986, p. 495-506.

LIU, Marie-Odile, « *Petite incursion du côté du baroque et du trans-discursif – ou l'Antiphonaire : un baroque à vide* », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987, p. 69-77.

MACCABÉE – IQBAL, Françoise, « *L'appel du Nord dans* Neige noire *: La quête de Narcisse* », dans *Voix et Images*, hiver 1980, p. 365-377.

MAJOR, Robert, « *La passion biographique* », dans *Voix et Images*, 39, printemps 1988, p. 474-478.

MALCUZYNSKI, M. – Pierrette, « *Anamorphose, perception carnavalisante et modalités polyphoniques dans* Trou de mémoire », dans *Voix et Images*, 33, printemps 1986, p. 475-494.

MARCOTTE, Gilles, « *Hubert Aquin contre H. de Heutz* », dans *Les Bonnes Rencontres*, Montréal, Editions H. M. H., coll. « Reconnaissances », 1971, p. 188-191.

RANDALL, Marilyn, « *Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire* », dans *Etudes littéraires*, vol. 25, numéros 1-2, été-automne 1992, p. 103-116.

RANDALL, Marilyn, « *L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin* », dans *Voix et Images*, 23, n°3, printemps 1998, p. 558-579.

RICHARD, Robert, « *La transmission du roman* », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987, p. 9-28.

ROPARS – WUILLEUMIER, Marie-Claire, « *Le spectateur masqué. Etude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin* », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987, p. 79-100.

SMART, Patricia, « Neige noire. *Hamlet et la coïncidence des contraires* », dans *Etudes françaises*, 11, n°2, mai 1975, p. 151-160.

SÖDERLIND, Sylvia, « *Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose* », dans *Voix et Images*, 9, n°3, printemps 1984, p. 103-111.

TÊTU, Michel, « Trou de mémoire *d'Hubert Aquin* », dans *Livres et Auteurs canadiens 1968*, Montréal, Editions Jumonville, p. 33-34.

TÊTU, Michel, « L'Antiphonaire *de Hubert Aquin* », dans *Livres et Auteurs canadiens 1969*, Montréal, Editions Jumonville, p. 27-29.

WALL, Anthony, « *Prisonnier dans ce trou, ce* Trou de mémoire », dans *Voix et Images*, 41, hiver 1989, p. 301-320.

2.3. Revues

Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 57, n°2, avril-juin, 1987.

3.

OUVRAGES GENERAUX

3.1. Livres

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.

BAKHTINE, Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Editions Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Editions Gallimard, 1959.

BOOTH, Wayne C., *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1961, en traduction roumaine *Retorica romanului*, Editura Univers, Bucuresti, 1976.

BRAUD, Michel, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques. 1930-1970*, P.U.F., 1991.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Editions Gallimard, Paris, 1992.

CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Champ Vallon, 1995.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1981.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

DELEUZE, Gilles, *L'Image - Mouvement*, Editions de Minuit, coll. Critique, Paris, 1983.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, P.U.F., Paris, 1988.

FRYE, Northrop, *Anathomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, édition roumaine *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucuresti, 1972.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1991.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Essais philosophiques, Paris, 2002.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, PUF, Essais philosophiques, Paris, 1994.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

JAMES, Henry, *L'art de la fiction*, in *Sur Maupassant*, Editions Complexe, 1987.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Editions Gallimard, 1990.

LECARME, Jacques, *L'Autobiographie*, Editions Armand Colin, 1997.

LEIRIS, Michel, *L'Age d'homme*, Editions Gallimard, coll. Folio, 1996.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1996.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Editions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1980.

Le temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle, sous la direction de Jacques Moeschler, Editions Kimé, Paris, 1998.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, José Corti, Paris, 1989.

MERLEAU – PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, coll. Tel, 2002.

MOLINIÉ, Georges ; VIALA, Alain, *Approches de la réception*, P.U.F., Paris, 1993.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Editions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1988.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1967.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris, 1990.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tomes I, II, III, Editions du Seuil, Paris, 1983.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, collection Points Essais, Paris, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1997.

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Editions José Corti, 1995.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1986.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Garnier Flammarion, 380 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1998.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle (suivi de Sept essais sur Rousseau)*, Editions Gallimard, 464 p.

STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Editions du Seuil, 1973.

3.2. Articles

BAL, Mieke, *« Narration et focalisation, pour une théorie des instances du récit », Poétique*, n°29 (février 1977), p. 107-127.

BOOTH, Wayne, « *Distance et point de vue* », *Poétique*, n°4 (1970), p. 511-524.

BRUSS, E., « *L'Autobiographie considérée comme acte littéraire* », *Poétique*, n°17 (1974), p. 14-26.

FINKIELKRAUT, Alain, « *L'Autobiographie et ses Jeux* », *Communications*, n°19 (1972), p. 185-169.

GENETTE, Gérard, « *Frontières du récit* », *Communications*, n°8 (1966), p. 152-163.

HUTCHEON, Linda, « *Modes et formes de narcissisme littéraire* », *Poétique*, n°29 (février 1977), p. 90-106.

KURODA, S-Y., « *Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration* », in *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, ouvrage collectif sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet, Editions du Seuil, 1975, p. 260-293.

PRINCE, Gerald, « *Introduction à l'étude du narrataire* », *Poétique*, n°14 (1973), p. 178-196.

RICARDOU, Jean, « *Nouveau roman, Tel Quel* », *Poétique*, n°4 (1970), p. 433-454.

STAROBINSKI, Jean, « *Le Style de l'autobiographie* », *Poétique*, n°3 (1970), p. 257-266.

VAN ROSSUM – GUYON, Françoise, « *Point de vue ou perspective narrative* », *Poétique*, n°4 (1970), p. 476-497.

3.3. Revues

Langue Française, revue trimestrielle, n°128 (décembre 2000), « *L'Ancrage énonciatif dans les récits de fiction* », sous la direction de Gilles Philippe.

Art Press, n°276, février 2002.



ISBN: 978-606-37-0939-5